МАСТАЦТВА

СПЕЦЫЯЛЬНЫ НУМАР ДА 100-ГОДДЗЯ УНОВІСА
#UNOVIS100

2 /2020
ЛЮТЫ

- АПОСТАЛЫ МАЛЕВІЧА
- ЛАЗАР ХІДЭКЕЛЬ: АРХІТЭКТАР-ВІЗІЯНЕР
- ЧАМУ НЯМА ВЯДОМЫХ МАСТАЧАК УНОВІСА?

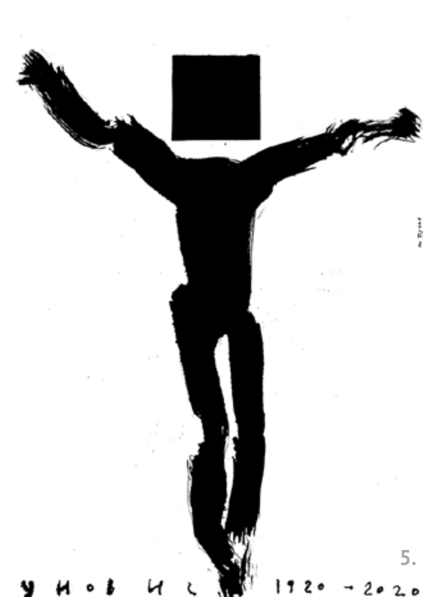
16+

1.

2.

3.

4.



5.

6.

7.

8.

Работы, дасланыя на міжнародны конкурс плаката «УНОВІС. XXI стагоддзе». Асноўныя мэты конкурсу – прадэманстраваць, як УНОВІС паўплываў на сусветныя працэсы трансфармацыі візуальнай мовы ў мастацтве і дызайне і падкрэсліць узаемасувязь вядучых школ дызайну XX стагоддзя: Віцебскай народнай мастацкай вучэльні, Баўхаўзу, ВХУТЕМАСа і інш. Мікіта Расолька (1, 2), Міхаіл Болдыраў (3), Санвэй Лай (4), Юрый Тарэеў (5, сябра журы, па-за конкурсам), Вольга Міронава (6), Карыла Карахан (7), Герман Венцэль (8).

Нумар створаны
ў падтрымку праекта
#UNOVIS100

Праект рэалізуюць

Цэнтр беларуска-яўрэйскай культурнай спадчыны

Музей гісторыі Віцебскай народнай мастацкай вучэльні

Кампанія А1

У афармленні нумара мы выкарысталі супрэматычны шрыфт UNOVIS100, створаны дызайнерам Дзянісам Машаравым. UNOVIS100 заснаваны на летэрынгу Казіміра Малевіча і шрыфтавых эксперыментах Ёзэфа Альберса.

На першай старонцы вокладкі:
Вокладка факсімільнага выдання альманаха «УНОВІС» № 1/1920.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктарка ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першая намесніца дырэктаркі ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

РЭДАКЦЫЯ: Галоўная рэдактарка АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнай рэдактаркі Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
літаратурная рэдактарка Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
набор: Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакой 13, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). E-mail: art_mag@tut.by. www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 31.02.2020. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 769. Заказ . Надрукавана ў ТАА «Альтиора Форте». Ліц. №02330/471 ад 29.12.14. 220072, г. Мінск, вул. Сурганава, д.11.

SUMMARY

The second, February issue of *Mastactva* in 2020 is dedicated to an important 100-year-old event – the creation of UNOVIS. This group emerged in Vitsiebsk but gained universally resounding fame, and its ideas continue to live and inspire various branches of art and related spheres all over the world.
The publication was prepared in support of #UNOVIS100 project, organized by the Belarusian-Jewish Cultural Heritage Center, Museum of history of Vitebsk Folk Art School and A1 company. In the typography we used the Suprematist font UNOVIS100 created by designer Dzianis Masharaw. UNOVIS100 is based on Malevich's lettering and Josef Albers' experiments with fonts.
First, the readers are welcomed by Yury Bondar, the Republic of Belarus' Minister of Culture (p. 2), and Helmut Duhs, Director General of the A1 Company (p. 3).
Andrey Dukhownikaw and Tattsiana Katovich give a fundamental and detailed review of the history of creation of the legendary association and describe its leaders, founders and fellows (***Suprematism of the New. Young and Pure***, p. 4). Alesia Bieliaviets and Alena Kavalenka had a talk with the family, custodians and successors of the work of the visionary architect Lazar Khidekel – Lazar's son Mark Khidekel, an architect and designer, and his wife Regina Khidekel, a Doctor of Arts, as well as their son – architect Roman Khidekel, who came from New York to hand over the Lazar Khidekel Award to young architects for innovative and ecological projects (***The Cosmic Gene of Suprematism***, p. 14).
Tattsiana Katovich talks about presumably the most dedicated and prolific pupils of Kazimir Malevich's – Mikalai Suetsin and Illia Chashnik (***Malevich's Apostles***, p. 24).
Valery Shyshanaw prepared a substantial article about the personality and creative work of David Yakerson, an artist and head of the sculpture studio of the Vitsiebsk People's Art School (***David Yakerson's Robots and Cubist Leaders***, p. 27).
Ala Pigalskaya touches upon the topical and acute gender problem, which is taking on resonance in the contemporary art world. She introduces Khaya Kagan and Yawgeniya Magaryl – graduates of the Vitsiebsk Art School and fellows of the UNOVIS group (***Why Are There No Famous UNOVIS Women Artists?*** p. 30).
Aliaksander Buras describes Lew Yudzin, an ardent suprematist, one of the developers of the Suprematism system and theory, a master of fusing shrewd thinking and suprematism with technological achievements (***Lew Yudzin. The Poetics of Materialism***, p. 34).
Sviatlana Ulanowskaya comes up with a comparative analysis of *Suprematist Ballet* (***Dance Geometry***, p. 36) with *Triadic Ballet* by Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre and *Victory over the Sun* (***Anti-opera***, p. 38).
The essay of Aliaksander Maley, an artist and theoretician of contemporary art, the organizer of the Square Art Association, about continuity and succession as well as the aesthetical and ethical pattern of the epoch is on page 40 (***The Time of the Square***).
Alesia Bieliaviets and Igar Dukhan discuss UNOVIS, the Bauhaus and Malevich's heirs and followers (***The Citadel of Modernism***, p. 45).
This special issue is concluded with the art map «Vitsiebsk in 1922 and Today» (p. 48).

Паважаныя чытачы і чытачкі часопіса «Мастацтва»!

У 2020 годзе Беларусь адзначыць шмат важных падзей, але ці не адной з найважнейшых у культурнай галіне будзе векавы юбілей вядомага ва ўсім свеце мастацкага аб'яднання — УНОВІСа, заснаванага педагогамі і студэнтамі Віцебскай народнай мастацкай вучэльні 14 лютага 1920 года.

УНОВІС праіснаваў усяго два гады — з 1920 па 1922, — але за гэты час Віцебск ператварыўся ў сусветную сталіцу авангарду і стаў лёсавызначальным горадам для шматлікіх творцаў. Гэта былі як ужо знакамітыя мастакі, так і толькі прынятыя на вучобу падлеткі, якія разам прадставілі свету новы кірунак у мастацтве — супрэматызм, а пасля раз'ехаліся па розных гарадах і панеслі свае геніяльныя ідэі далей.

Сёння спадчына аб'яднання раскіданая па розных краінах і кантынентах — Расія, Германія, Ізраіль, ЗША, Нідэрланды, Францыя... Музеі і прыватныя калекцыянеры ганарацца сваімі экспанатамі, пад якімі стаяць імёны Казіміра Малевіча, Эль Лісіцкага, Лазара Хідэкеля, Льва Юдзіна, Іллі Чашніка, Давіда Якерсона, Веры Ермалаевай ды іншых мастакоў «віцебскага рэнесансу».

Але вядомасць на постсавецкай прасторы яны набылі толькі ў 1990-я — 2000-я гады. Таму зараз, у год векавога юбілею, было б сімвалічна вярнуць гэтыя імёны на радзіму ды ўвогуле асэнсаваць значнасць дасягненняў і ўплыву УНОВІСа. У самім Віцебску цудам захаваўся будынак, у сценах якога сто гадоў таму і адбывалася рэвалюцыя ў мастацтве. Пра яго ведаюць па ўсім свеце, але перадусім мы самі мусім шанаваць сваю гісторыю, і цяпер там месціцца Віцебскі музей гісторыі народнай мастацкай вучэльні.

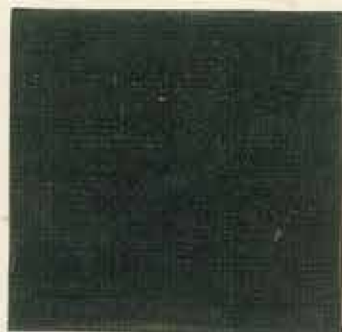
Вывучэнне падзей векавой даўніны немагчымае без даследавання архіваў і дакументаў, таму святкаванне 100-годдзя ў Беларусі пачнецца з вялікай міжнароднай навуковай канферэнцыі: эксперты з розных краін свету прыедуць на радзіму супрэматызму і прадставяць даклады, прысвечаныя вывучэнню гісторыі і дзейнасці УНОВІСа, а таксама яго ўплыву на наша сучаснае жыццё. Спіс удзельнікаў канферэнцыі, яе геаграфія і тэматыка толькі пацвярджаюць сусветнае прызнанне значэння УНОВІСа для культуры XX і ўжо нават XXI стагоддзя.

Падобныя мерапрыемствы маюць асаблівае значэнне для развіцця камунікацыі як паміж спецыялістамі, так і ўвогуле паміж прыхільнікамі мастацтва, таму тэма УНОВІСа будзе гучаць на розных узроўнях цягам усяго 2020 года. Неабходнай умовай для таго, каб гэта адбывалася на належным узроўні, з'яўляецца дыялог і падтрымка некалькіх зацікаўленых бакоў. Вельмі важна, што сёлета да святкавання 100-годдзя УНОВІСа датычныя не толькі культурніцкія інстытуцыі — шмат у якіх пытаннях бяруць на сябе ініцыятыву і прадстаўнікі буйнога бізнэсу.

Рыхтуючыся да юбілею, мы ўбачылі такую велізарную колькасць паслядоўнікаў і аднадумцаў уновісцаў, быццам яны дзейнічалі не ў 1920-я, а літаральна некалькі гадоў таму. Распрацаваныя імі ідэі супрэматызму заўважныя ў сучасных архітэктуры, жывапісе, фатаграфіі, дызайне.

Таму няма сумневаў, што маштаб даследаванняў і ўшанаванне спадчыны УНОВІСа будзе пашырацца, і ў гэты працэс уключацца ўсе, хто неабыякавы да захавання нацыянальнай культурнай спадчыны. Бо мастацтва — універсальная мова, зразумелая кожнаму і здольная аб'ядноўваць людзей.

Міністр культуры Рэспублікі Беларусь
Юрый Бондар



Трибуна ораторов В.И. Ермолаева

Шаноўнае спадарства!

Сёлета Беларусь разам з усім светам адзначае вельмі важную дату — 100-годдзе з'яўлення ў Віцебску творчага аб'ядання УНОВІС, якое здзейсніла рэвалюцыю ў культурным жыцці XX стагоддзя. Век таму мала хто мог асмеліцца прадказаць, што ідэі і творы навучэнцаў і педагогаў Віцебскай народнай мастацкай вучэльні якія згуртаваліся вакол Казіміра Малевіча, назаўжды ўвойдуць у гісторыю. Але ў наш час ужо відавочна, што нават абмежаваная двума гадамі дзейнасць УНОВІСа — з'ява настолькі маштабная і неабсяжная, што асэнсоўваецца і па сёння. І свой пачатак яна бярэ менавіта на беларускай зямлі.

А1 як кампанія, якая бачыць сваю місію ў тым, каб прадстаўляць нацыянальную спадчыну беларусаў унутры і за межамі краіны, не магла не звярнуць увагу на такую знамянальную дату. Вось дзеля чаго ў кастрычніку 2019 года мы ў супрацоўніцтве з Цэнтрам беларуска-яўрэйскай культурнай спадчыны і Віцебскім музеем гісторыі народнай мастацкай вучэльні распачалі маштабны праект #UNOVIS100.

Цыкл мерапрыемстваў да гадавіны знакамітага аб'яднання адкрыў візіт у Беларусь сям'і аднаго з самых маладых яго заснавальнікаў і ўручэнне прэміі яго імя — мастака, яскравага прадстаўніка авангарду, першага супрэматычнага архітэктара-наватара Лазара Хідэкеля. 2020 год пачынаецца адразу з дзвюх гістарычных падзей — міжнароднай навуковай канферэнцыі да 100-годдзя УНОВІСа і першай у Беларусі выставы Хідэкеля ў Нацыянальным мастацкім музеі.

Лазар Хідэкель нарадзіўся ў Віцебску, вучыўся ў народнай мастацкай вучэльні ў Марка Шагала, Эль Лісіцкага і Казіміра Малевіча, а затым і сам стаў адным з тых мастакоў, дзякуючы якім распачалася новая эпоха ў мастацтве. Ён прысвяціў сваё жыццё ўвасабленню супрэматычных ідэй у архітэктуры і ўвайшоў у гісторыю як чалавек, які апярэдзіў свой час. Яго эскізы футурыстычных гарадоў у паветры, на вадзе ці нават у космасе, а таксама ўнікальныя дакументы і запісы 1920-х гадоў — усё гэта дзякуючы Таварыству Лазара Хідэкеля ўпершыню будзе прадстаўлена на радзіме мастака.

Такім чынам А1 хацела б падкрэсліць выключную значнасць для нацыянальнай і еўрапейскай культуры тых дасягненняў, якіх дамагліся мастакі ў перыяд 1920-х. Менавіта ў той час у Віцебску ўдзельнікі знакамітага творчага аб'яднання агучылі шматлікія інавацыйныя ідэі яшчэ да таго, як штосьці падобнае з'явілася ў іншых краінах. Нам падаецца неабходным і надзвычай важным паказваць сувязь Беларусі з агульнасусветным культурным кантэкстам праз гэтую мастацкую і інтэлектуальную спадчыну.

Мы вельмі рады, што напярэдадні 100-годдзя можам грунтоўна прадставіць плён УНОВІСа разам з часопісам «Мастацтва» і падзяліцца першымі вынікамі падобнага супрацоўніцтва нашай кампаніі і вядучага выдання краіны пра культуру і мастацтва — у выглядзе гэтага спецыяльнага нумара.

Вельмі радасна, што, як калісьці сам УНОВІС сабраў разам таленавітых і неардынарных людзей свайго часу, так і цяпер наш праект #UNOVIS100 аб'ядноўвае іх аднадумцаў. Мы ўпэўненыя: усіх нас чакае цікавы год, які зменіць уяўленне многіх людзей пра ролю Беларусі ў гісторыі мастацтва, і ганарымся, што наша кампанія мае магчымасць спрычыніцца да гэтага.

Генеральны дырэктар А1
Гельмут Дуз

[Казімір Малевіч] Вера Ермалаева.
Трыбуна аратараў.
Графітны аловак, чорная і чырвоная туш.
З альманаха «УНОВІС» № 1. 1920.

СУПРЭМАТЫЯ новага. Маладыя і чыстыя

УНОВІС НЕ ПРОСТА ГРУПА МАСТАКОЎ І ПАПЛЕЧНІКАЎ. ВУЧНІ КАЗІМІРА МАЛЕВІЧА ЎПІСАЛІСЯ Ў ЯГОНУЮ МАТРЫЦУ, У ЯГО ПРАГРАМУ ЗМЯНЕННЯ СВЕТУ І, ЗУСІМ ЮНЫЯ, У ЯГО ІНТЭЛЕКТУАЛЬНУЮ НЕДАСЯГАЛЬНАСЦЬ. САМА СУПРЭМАТЫЧНАЯ МАСТАЦКАЯ МОВА МАЛЕВІЧА ПРАДСТАЎЛЯЛАСЯ ЯК МАДЭЛЬ СВЕТУ, АЛЕ І СТРУКТУРА АБ'ЯДНАННЯ УНОВІС З'ЯЎЛЯЕЦЦА ЎВАСОБЛЕНАЙ СТРУКТУРАЙ СВЕТУ, ПРАВОБРАЗАМ, КЛЕТКАЙ, ПРЫНЦЫПАМ ТОЙ АБ'ЁМНАЙ ВЯЛІКАЙ МАДЭЛІ ГРАМАДСТВА, ШТО МРОІЛАСЯ Ў БУДУЧЫНІ.

Андрэй Духоўнікаў,

Таццяна Катовіч

ВУЧЭЛЬНЯ. ПАЧАТАК

жніўні 1918 года Марк Шагал накіраваў у Народны камісарыят асветы «Дакладную запіску». Яна пачыналася словамі «Народная мастацкая вучэльня ў Віцебску для патрэб усяго Заходняга краю з'яўляецца насьпелай неабходнасцю; тым больш наш рэвалюцыйны час абавязвае нас увогуле з асаблівай сілай узяцца за сапраўднае развіццё і выхаванне ведаў і талентаў народу, што драмалі да гэтай пары». 12 верасня 1918 года быў падпісаны загад аб прызначэнні мастака ўпаўнаважаным па справах мастацтваў Віцебскай губерні. Восенню 1918-га ў Віцебску была створана арганізацыйная камісія па ўпарадкаванні мастацкай школы і камунальнай майстэрні. З лістапада Марк Шагал распачаў стварэнне Народнай мастацкай вучэльні. Ва ўмовах грамадзянскай вайны ён здолеў дамагчыся, каб для будучай навучальнай установы быў выдзелены былы асабняк банкіра Вішняка, размешчаны па адрасе Бухарынская, 10.

У снежні Народны камісарыят асветы зацвердзіў выкладчыцкі склад. Дырэктарам навучальнай установы прызначылі Мсціслава Дабужынскага. Жы-

1.

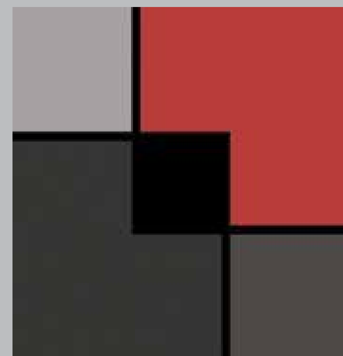
вапісную майстэрню ўзначаліў сам Марк Шагал. Скульптурнай майстэрняй кіраваў Яніс Тыльберг. На чале падрыхтоўчай майстэрні была Надзея Любавіна. На заклік Шагала адгукнулася і сталічная пара мастакоў — Іван Пуні і Ксенія Багуслаўская.

28 студзеня 1919 года Віцебская мастацкая вучэльня адкрылася афіцыйна. Да пачатку 1919 года ў ёй налічвалася 120 вучняў. Запіс ва ўстанову быў вольны, а навучанне — бясплатнае. Першапачаткова ўзроставых абмежаванняў не было, але пазней паступаць маглі толькі падлеткі, не маладзейшыя за 15 гадоў.

Спачатку ВНМВ знаходзілася на дзяржаўным утрыманні, але з кастрычніка 1922 года навучанне стала платным, і колькасць навучэнцаў скарацілася ў некалькі разоў.

Асноўныя мастацкія кірункі да прыезду Казіміра Малевіча ў Віцебск былі прадстаўленыя школай Марка Шагала і акадэмічным жывапісам Юдаля Пэна з ухілам у традыцыі яўрэйскай культуры. Мсціслаў Дабужынскі і Аляксандр Ром прадстаўлялі рускае акадэмічнае мастацтва, Пуні і Багуслаўская — авангардысты.

У вучэльні былі вольная майстэрня жывапісу (пад кіраўніцтвам Марка Шагала), майстэрні малявальна-жывапісныя, ранішнія і вечаровыя (Вера Ермалаева, Юдаль Пэн), майстэрня графікі і архітэктуры (Лазар Лісіцкі), майстэрня прыкладных мастацтваў (С. Казлінская), падрыхтоўчая майстэрня (Ніна

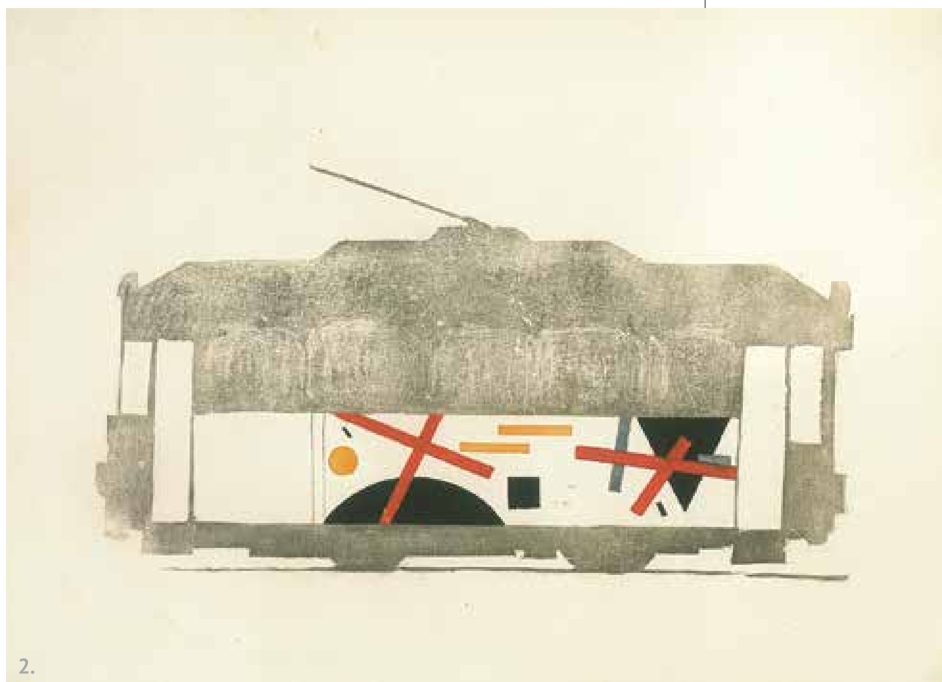


МУЗЕЙ ГІСТОРЫІ ВІЦЕБСКАЙ НАРОДНАЙ МАСТАЦКАЙ ВУЧЭЛЬНІ

• Музейная канцэпцыя, распрацоўка маршрутаў: Андрэй Духоўнікаў.
• Дызайн-канцэпцыя, архітэктура экспазіцыі: Творчая майстэрня Аляксандра Вышкі (Аляксандр Вышка, Іван Вышка, Ілля Гурко, Сцяпан Драздоў).
• Асноўная ідэя: будынак вучэльні як самы галоўны экспанат.
• Экспазіцыя складаецца з некалькіх залаў: гісторыя Віцебска пачатку XX ст. — зала гісторыі стварэння вучэльні — зала майстэрні УНОВІС — кабінет Марка Шагала — кабінет Казіміра Малевіча — майстэрня Веры Ермалаевай — кіназала — майстэрня Эль Лісіцкага — майстэрня Давіда Якерсона.

Сяргей Пракудзін-Горскі. Від на Віцебск з вежы Успенскага сабора. 1912.

Экспазіцыя Музея Віцебскай народнай мастацкай вучэльні пачынаецца менавіта з гэтага з вялізнага, на ўсю сцяну, здымка Пракудзіна-Горскага, на які трапіў і будынак будучай вучэльні. Сам дом належаў заможнаму банкіру Ізраілю Вішняку: ён пабудаваў асабняк па адрасе Бухарынская, 10, для сваёй вялікай сям'і. Дом быў нацыяналізаваны ў 1918-м і перададзены пад патрэбы мастацкай вучэльні, афіцыйнае ўрачыстае адкрыццё якой адбылося 28 студзеня 1919-га. Пазней у гэтым легендарным будынку, што ўвайшоў ва ўсе энцыклапедыі рускага авангарду, месціліся і дзіцячы дом, і паліклініка, тут стаялі самыя вялікія савецкія камп'ютары, працавала будаўнічая кампанія са сваёй сталоўкай. І толькі ў 2010-м будынак перайшоў ва ўласнасць Цэнтра сучасных мастацтваў, а з 2018-га там нарэшце запрацаваў Музей ВНМВ.



2.

Коган), скульптурная (Давід Якерсон) і фармовачная майстэрня пры ёй (Лізадаш). Аляксандр Ром працаваў лектарам.

У сакавіку 1919 года Дабужынскі паехаў у Петраград, і загадчыкам вучэльні стаў кіраўнік скульптурнай майстэрні Яніс Тыльберг, а калі ён з'ехаў у Рыгу ў маі 1919-га, мастацкую вучэльню ўзначаліў Шагал. У чэрвені 1920 года Шагал таксама з'язджае — у Маскву, і з 19 чэрвеня 1920 года майстэрні ўзначальвае Вера Ермалаева.

У маі 1919 года Шагал запрасіў у Віцебск Лазара Лісіцкага для арганізацыі майстэрні графікі, друку і архітэктуры. У кастрычніку 1919 года падчас камандзіроўкі ў Маскву Лісіцкі сустрэўся з Малевічам, кіраўніком майстэрні II Дзяржаўных вольных мастацкіх майстэрняў, і пераканаў таго пераехаць у Віцебск. Казімір Малевіч прыняў запрашэнне і восенню 1919 года прыехаў у Віцебск у якасці выкладчыка. Гэта кардынальна змяніла мастацкае жыццё народнай вучэльні. З лістапада 1919-га Малевіч быў прызначаны прафесарам-кіраўніком малявальна-жывапіснай майстэрні ВНМВ...

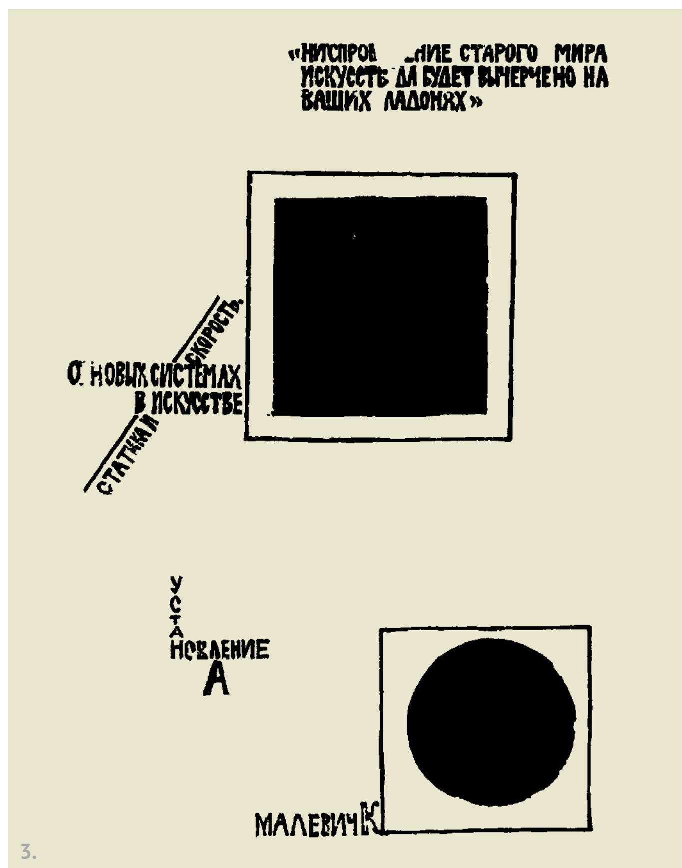
МАТРЫЦА УНОВІС

Вечар 6 лютага 1920 года стаў ключавой падзеяй у трансфармацыі Віцебскай мастацкай школы, знакавым сюжэтам у яе гісторыі і — галоўнае — сэнсаўтваральнай з'явай у абсарбаванні мастацкага асяродка Віцебска. У цэнтры горада ў зале Латышскага клуба (былая гасцініца Хайкін-Кушнер) давалі адзіны ў сваім родзе спектакль. Яшчэ ў канцы студзеня было аб'яўлена пра святкаванне гадавіны Віцебскай народнай мастацкай вучэльні, у межах чаго анансавалася (акрамя прэміравання твораў навучэнцаў, мастацкага мітынгу і жывых мастацкіх карцін) пастаноўка «Перамога над Сонцам» у выкананні, «дэкарацыях і касцюмах выключна навучэнцаў Мастацкай вучэльні».

Тое, што паказана будзе не адна футурыстычная пастаноўка, раскрылі ў газеце праз кароткі час: «Група майстроў і вучняў Віц<ебскіх> дзярж<аўных> вольн<ых> мастац<кіх> майстэрняў падрыхтавала да пастаноўкі футурыстычную оперу (з тэхнічных прычын музыка будзе адсутнічаць) А. Кручоных з пралогам В. Хлебнікава і потым Супрэматычны балет. Гэта будзе першым вопытам балета, пабудаванага не на танцы, а на руху тэктанічных мас і колераў. <...> Усе дэкарацыі, касцюмы і бутафорыя пабудаваны па спецыяльных эскізах і выканана калектыўнымі высілкамі саміх мастакоў» (з артыкула «Мастакі — Тыдню фронту» газеты «Известия» за 5 лютага 1920 года). Папярэджанне было асаблівым: крэатыў мастакоў, іх творчая рэвалюцыйнасць дэкларавaліся, аднак і пытальны падтэкст быў відавочны (бо яшчэ ад Кастрычніцкай гадавіны 1918-га ўжо шмат публікавалася дыскусій пра новае мастацтва).

А ў аўторак 10 лютага, пасля выходнага, калі глядацкія ўражанні і эмоцыі ўжо ўлегліся, І. Амскі (Абрамскі) у вялікім матэрыяле «Віцебскія «будзятляне»» падкрэсліваў, што тэатральны асяродак ажывіўся, і побач з Тэрэвсатам (Тэатрам рэвалюцыйнай сатыры) з'явіліся пастаноўкі «левых» мастакоў і сваімі новымі формамі падтрымалі барацьбу са старым мастацтвам. Праўда, па меркаванні карэспандэнта, сцвярджэнні маладых аратараў былі непераканаўчымі, і ўвогуле ўсё на мітынгу перад паказам было нават крыху анекдатычным. Такія яго заўвагі тычыліся і самой «Перамогі над Сонцам»: маўляў, тое, што яна адбывалася познім вечарам, нават добра, «бо сонца магло пакрыўдзіцца на віцебскіх «будзятлян» і пакінуць іх ці не на год у цемры, каб адвучыць ад пеўневых крыкаў, што мелі месца ў гэтай п'есе». Спектакль быў незвычайным і складаным для ўспрымання: «Параім жа «левым» мастакам не пагарджаць нашай багатай рускай мовай», — бо моватворчасць левых паэтаў выявілася занадта радыкальнай.

Першая частка вечара, названая мітынгам, стала дыскусійным катлом, дзе сутыкнуліся «вучні мастацкага класа мастакоў Малевіча і Ермалаевай, Гаў-



3.

4.

рыс, Зуперман і Наскоў», якія прамаўлялі пра новае мастацтва, а таксама Пустынін з ягоным выступам «Няхай жыве «Далоў»!» і Павел Мядзведзеў, што параўноўваў усё новае мастацтва з мёртванароджаным гамункулам. Рэзкую водпаведзь даў гэтаму Лісіцкі, які сцвярджаў, што маладая армія Творчасці — гэта блізкая будучыня, а «віцебскія мастакі — папярэднікі будучай арміі». Кунін таксама сур'ёзна рвануў у тэарэтычную бойку, але яму «перашкодзіла здрадніцкая заслона», якая бесцырымонна перарвала «бліскучую тыраду слоў пра новае мастацтва».

Мітынгам гэтая спрэчка так і засталася б, калі б не было другой часткі — «Перамогі на Сонцам» і трэцяй — Супрэматычнага балета, што не проста ілюстравалі ці развівалі выказванні наватараў, а сталі адзіным словам / дзеяннем з выступленнямі мітынгоўцаў.

17 студзеня 1920 года была арганізавана група маладых кубістаў, праз два дні названая МОЛПОСНОВІС (Маладыя паслядоўнікі новага мастацтва), а праз дзевяць дзён яна злілася са старэйшай групай і адразу атрымала новае імя ПОСНОВІС (Паслядоўнікі новага мастацтва), якая і стварала віцебскі варыянт «Перамогі над Сонцам». А пасля мітынгу / лекцыі / перформансу быў абвешчаны УНОВІС (Сцвярджальнікі новага мастацтва). Гэтае новае імя, што ўвайшло ў гісторыю мастацтва авангарду, рэвалюцыянавала ўсю мастацкую дзейнасць групы, накіраваўшы яе вастрыё праз кагнітыўную прастору ў прастору рэальную з мэтай пераўтварэння гэтай рэальнасці. **14 лютага была ўстаноўлена назва УНОВІС.**

17 сакавіка 1920 года «Известия Витгубревкома и Губкома РКП» апублікавала Зварот УНОВІСа: «Надыходзіць час будаўніцтва. Гэты час заахвоціў маладыя сілы мастакоў стварыць арганізацыю, каб распачаць будаўніцтва. <...> і мы паставілі сабе задачай звяржэнне старога свету мастацтва, каб выйсці да адзінага шляху жыцця ўсёй творчасці — на эканамічны шлях, то-бок на той, па якім ствараецца кожная форма рэчы і па якім рухаецца рэвалюцыя жыцця. <...> Наша чарговая задача — Рэвалюцыя тэатра, Рэвалюцыя архітэктуры, Рэвалюцыя музыкі і стварэнне ўтылітарных формаў свету рэчаў <...>».

Аб'яднанне налічвала больш за 30 чалавек, але сам склад пастаянна мяняўся, у яго ўваходзілі новыя вучні. «Известия...» пісалі 17 красавіка 1920 года: «У сувязі са стварэннем аб'яднання УНОВІС — яго склад: К.С. Малевіч

Зала гісторыі Віцебска пачатку XX ст.

Дырэктар музея Андрэй Духоўнікаў: *«Калі пра гэты музей кажуць, што ён сучасны, я адказваю: у кожнага сваё разуменне сучаснасці. Гэты музей сучасны не таму, што тут мультымедыя, інтэрактыўныя экраны, камп'ютарныя монаблокі, дарагія праектары і г.д. Тут спрацоўвае канцэпцыя, якую мы прыдумалі і рэалізавалі: мы жывём у XXI стагоддзі, вакол вельмі шмат інфармацыі, і мы зрабілі музей такім чынам, што вы самі вырашаеце, якую інфармацыю вы атрымліваеце і колькі. Хочаце — ніякай не атрымліваеце, проста гуляеце: вось скульптура Цадкіна, прыгожыя сцены, дзверы, афішная тумба, абклееная газе-*

тамі і афішамі таго часу, калі прачытаць іх — зразумееш, пра што ў Віцебску гаварылі сто гадоў таму. Газеты і афішы — копіі з віцебскіх архіваў, з Гістарычнага музея... Але калі вам захочацца правาліцца ў мінулае — калі ласка, інтэрактыўныя сэнсарныя экраны, за якімі можна правесці некалькі гадзін. Музычны, тэатральны, літаратурны, мастацкі Віцебск, Віцебск Юдаля Пэна — настаўніка Марка Шагала. Самы папулярны экран транслюе фотапраект Віктара Барысенкава: там сумяшчаюцца фатаграфіі старога і новага горада, якім ён быў і як тыя месцы выглядаюць сёння».

Зала гісторыі стварэння вучэльні.

На сцяну транслююцца ўнікальныя кадры 10-хвіліннай кінаплёнкі, адзнятай у Віцебску: святкаванне першай гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі ў раёне Смаленскага рынку. На сценах дамоў, на слупах можна заўважыць карціны Шагала, лозунгі «Мір хацінам — вайна палацам», «Прывітанне таварышу

УНОВИС

ЛИСТОК Витебского Творкома №1.

20 ноября 1920 г.

РОСТ УНОВИСА

5.

(кіраўнік), І.Т. Гаўрыс, В.М. Ермалаева, Н.І. Коган, Л.М. Лісіцкі, Н.М. Суэцін, А. Цэйтлін, І. Чарвінка, І.Р. Чашнік і іншыя выкладчыкі, навучэнцы народнай мастацкай школы — апублікавана паведамленне: у аб'яднанне прымаюцца не толькі вучні, але і «ўсе тыя, хто працуе па сцвярджэнні новых формаў у мастацтве»».

Праграма УНОВІСа ўяўляла з сябе Шлях адзінай жывапіснай аўдыторыі для стварэння адзінай арміі мастацтва новага свету: «Мы супрэматыя новага, мы маладыя і чыстыя». Адзіная аўдыторыя аб'ядноўвала жывапіс, архітэктуру, скульптуру ў аўдыторыю збудаванняў. Праз кубізм і футурызм, якія разбурылі стары свет рэчаў, уновісаўцы накіраваліся да супрэматычнага ўтылітарнага і дынамічнага духоўнага свету рэчаў.

Экспансія УНОВІСа ўяўляла з сябе рух па заваёўніцтве шырокай мастацкай прасторы, прасоўванні сваёй галоўнай ідэі па падчыненні ўтылітарнага асяродку і яго арганізацыі, сцвярджэнні першынства супрэматызму як новай пабудовы свету. Гэта было вызначана адразу пры нараджэнні супольнасці, а потым падкрэслена ў першай улётцы Тваркама, якая выйшла ў лістападзе 1920 года. Яе выданне меркавалася як рэгулярнае, а сама ўлётка павінна была стаць выразнікам свядомасці кожнага сябра УНОВІСа. Абвяшчаўся **галоўны дэвіз УНОВІСа**: «Звяржэнне старога свету мастацтва хай будзе накрэслена на вашых далонях». І заклік: «Насіце Чорны квадрат як знак сусветнай эканоміі. Чарціце ў вашых майстэрнях Чырвоны квадрат як знак сусветнай рэвалюцыі мастацтваў. Ачышчайце плошчы сусветнай прасторы ад пануючай у ёй хаатычнасці».

Галоўным прынцыпам працы УНОВІСа з'яўлялася калектыўная творчасць, што вызначалася і ўнутранымі ўмовамі: салідарнасцю ўяўленняў пра мастацкі канон, пра зададзенасць параметраў твора, пра сумеснае надіндывідуальнае будаўніцтва афармленага навакольнага свету. Індывідуальнай заставалася толькі дэталізацыя часткі ў агульным праекце. Агульны ж праект быў поўнамаштабным, ён ахопліваў цалкам усю сацыяльную прастору, пранікаў ва ўсе сферы дзейнасці.

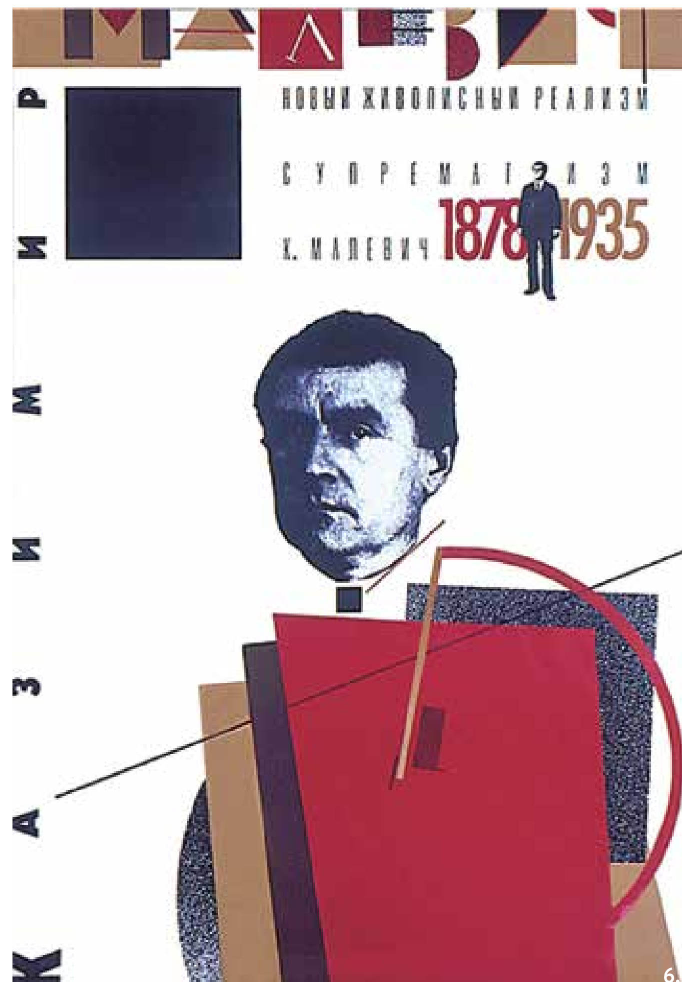
Калектыўная дзейнасць УНОВІСа была пераважна культурна-мастацка-асветніцкай не толькі ўнутры школы, але і за яе межамі, у горадзе.

У 1920 годзе гэта роспісы сцен і трыбун, шыльды і плакаты. Над эскізамі і аздабленнем шчытоў на трамваях працавалі калектывам (Цэйтлін, Коган, Суэцін і інш.). А паліграфічныя праекты УНОВІСа былі звязаныя з майстэрняй Лісіцкага і асветленыя першымі віцебскімі праектамі Малевіча. Адразу па прыездзе Малевіча ў Віцебск восенню 1919 года была літаграфічным спосабам выдадзена яго праца «Пра новыя сістэмы ў мастацтве». У студзені 1920 года ў лісце да Міхаіла Гершэнзона Малевіч пісаў: «Хутка дашлю вам кнiжачку «Супрэматызм». Між іншым нешта напісалі ў Германіі пра яго, абяцалі даслаць пераклад. З Супрэматыз<мам> таксама астраномія атрымлiваецца».

Сябры УНОВІС сканструявалі ў чэрвені 1920 года першы свой альманах «УНОВІС» №1. Жонка Малевіча Соф'я Рафаіловіч надрукавала яго на машынцы ў пяці экзэмплярах (столькі аркушаў можна было закласці разам з капіравальнай паперай у тагачасную друкарку). Альманах складаўся з дэкларацый, артыкулаў, малюнкаў уновісаўцаў і быў сапраўдным кніжна-архітэктурным збудаваннем. Гэты выпуск рыхтаваўся для Першай Усерасійскай канферэнцыі навучэнцаў дзяржаўных вольных мастацкіх майстэрняў.

6 чэрвеня 1920 года «Известия Витгубревкома и губкома РКП» размясцілі нататку «Мастацкая экскурсія»: «Учора выехала ў Маскву экскурсія з навучэнцаў Віцебскай народнай мастацкай вучэльні з 60 чалавек на чале са сваімі кіраўнікамі. Экскурсія возьме ўдзел у мастацкай канферэнцыі ў Маскве, а таксама наведае ўсе музеі і агледзіць мастацкія славутасці сталіцы». У гэты ж час УНОВІС удзельнічаў у выставе на вышэйзгаданай канферэнцыі, што было адзначана як паспяховае мерапрыемства. Таксама там была прынятая і Рэзалюцыя пра Адзіную школу.

На Першай Усерасійскай канферэнцыі настаўнікаў і навучэнцаў актывізавалася ідэя стварэння сеткі. Вельмі хутка Малевіч пачаў ствараць уновісцкі саюз з філіяламі ў гарадах Расіі. Галоўным цэнтрам з'яўляўся Віцебскі УНОВІС на чале з Малевічам, але сама ідэя супрэматычнай сілы / імкнення / амбіцыйнасці разгаліноўвалася. Філіялы на базе СВОМАСов (Вольных мастацкіх майстэрняў) узніклі ў Пярмі, Екацярынбургу, Саратаве, Самары, Смаленску, Адэсе. У Маскве гэта былі мастакі Сенькін і Клуцыс, у Петраградзе — вучні Міхаіла Мацюшына. СВОМАСы, утвораныя вучнямі Малевіча па майстэрнях



6.

у Маскве, таварышамі па мастацкіх аб'яднаннях і сумесных праектах, сталі цэнтрамі ўплыву супрэматычнай ідэі. У Віцебску ў групоўкі існаваў статут, пячатка, рэгістрацыя. СВОМАСы ў іншых гарадах не рэгістраваліся ў якасці сцвярджальнікаў новага мастацтва, але былі імі ў сваёй яскравай, авангардна настойлівай дзейнасці.

Завяршаў паліграфічны цыкл УНОВІСа трактат «Бог не скінуты. Мастацтва. Царква. Фабрыка», які пазней увайшоў у філасофскую працу Малевіча «Супрэматызм. Свет як беспрадметнасць» (у лютым 1922 года твор быў напісаны ў Віцебску, роўна праз 40 гадоў выдадзены ў Кёльне ў нямецкім перакладзе). Тэкст быў прасякнуты гегелеўскай ідэяй руху да сусветнага духу; гэта ў 1920-я ўспрымалася як ідэя рэакцыйная яшчэ і таму, што Малевіч рызыкнуў выкарыстаць у назве паняцце, якое супярэчыла дзяржаўнаму атэізму, і дазволіў сабе абсалютную свабоду мыслення і публічнага выказвання. Ідэя, суадносная з ідэяй наасферы, ідэя касмізму зведала асмяянне, а Малевіч быў ашальмаваны яшчэ і як саліпсіст (кантыянства і гегельянства сышліся ў аснове абвінавачванняў).

Праз нейкі час, у кастрычніку 1924 года, Чашнік і Суэцін напішуць Малевічу: «Мы мяркуем, што кожны сябра УНОВІСа, з'яўляючыся вашым вучнем у вузкім сэнсе слова, паралельна быў і павінен быць у паняцці шырокага сэнсу як вучань Вашай школы. Нам думаецца, што актыўнасць кожнага сябра УНОВІСа была ў поўнай залежнасці ад Вас. Поўная ваша аўтарытэтнасць дазваляла заўсёды ўсялякую ініцыятыву ў дзеянні групы і як бы з'яўлялася галоўным стрыжнем УНОВІСа, прычым усякае канчатковае рашэнне, як бачылі часта і Вы, звычайна грунтавалася на Вашым поглядзе. <...> мы адчуваем знак роўнасці, — што зразумела: УНОВІС = Вам. Вашае пастаяннае патрабаванне ад сяброў УНОВІСа зводзілася да ажыццяўлення Вашай ідэі, інакш кажучы, заўсёды Вашай ініцыятывы».

«ВЫ БУДЗЕЦЕ СТАРЫМІ, Я БУДУ ЗРАЗУМЕЛЫ...»

азімір Малевіч — галоўная дзейная асоба, харызматычны лідар, стваральнік новага кірунку ў мастацтве, арганізатар УНОВІСа, заснавальнік наватарскай педагагічнай сістэмы, навукоўца, даследчык, філосаф. І гэта падкрэслівае ў лісце Пятру Мітурычу Ніна Коган: «Давайце дамовімся раз і назаўсёды, што Велімір І — <u>кароль часу</u>, а Казімір І — <u>кароль (завоблачных) прастораў</u>, і перастанем спрачацца».

У Віцебск Малевіч прыехаў 25 кастрычніка 1919 года і адразу ж укліняўся ў мастацкае жыццё горада. Свайму карэспандэнту ў Маскву ён пісаў: «<...> Віцебск — горад, што не дае спакою, — здавалася, што глуш правінцыйная ёсць глуш, месца, дзе ні рэха, ні гуку, ні шораху, ні шэпту. <...> але глуш правінцый страшна чуллівая, як медны таз, як ціхае балота, пакрытае вадой, пакрываецца зыбам ад маленькага ветрыку. <...> на трэці дзень да мяне прыйшла дэлегацыя з просьбай прачытаць лекцыю пра кубізм і футурызм. <...> І вось паляцела мая «знакамітая» мудрасць, пра кубізм, пра фактуру, пра рух жывапісу, пра канструкцыю, пра пабудовы прамой, крывой, аб'ёму, плоскасці, пра ўзгодненасць супярэчнасцяў <...>».

Яшчэ ў 1916 годзе ў часы свайго супрацоўніцтва з майстрам Надзея Удальцова канстатавала: «Магу сказаць адно: калі б Малевіч застаўся ў Маскве на два месяцы, усю Маскву мы перавярнулі б. І зрабілі з нічога ўсё, і шэраг лекцый, і часопіс, і клуб і тэатр. І пра нас даведалася ўся Масква, а за ёй і Петраград, таму што там таксама была б выстава. З ім [Малевічам] працаваць адно задавальненне. Мы схопліваем думкі адно аднаго на ляту».

З 1 лістапада 1919 года Малевіч пачаў выкладаць у ВНМВ. Па ўспамінах Мікалая Харджыева, калі шагалаўскія вучні перайшлі да Малевіча, гэта быў цэлы гарадскі скандал, што выбачыць было немагчыма і што Шагал так і не дараваў: «У Шагала характар быў, дай Божа. Малевіч быў усё ж такі адносна з гумарам, а гэты быў страшна злапомны. <...> Але Малевіч быў не вінаваты — Луначарскаму». Самая яскравая адметнасць залы — вялізны інтэрактыўны экран-калаж рэпрадукцый і партрэтаў выкладчыкаў і навучэнцаў ВНМВ. (мультымедыйным абсталяваннем і напаўненнем Музея займалася кампанія «СамСістэм». Кіраўнікі праекта — Уладзімір Самайловіч, Наталля Маквіна, анімацыя і відэа — Любові Кушняровай). Таксама тут прысутнічае ўнікальная калекцыя фатаграфій, сабраная з архіваў ЗША, Галандыі, Расіі, — групавыя пастановачныя здымкі, зробленыя ўнутры гэтага дома, і партрэтная галерэя выкладчыкаў (у тым ліку Юдаль Пэн, Аляксандр Ром, Ян Тыльберг, Іван Пуні, Ксенія Багуслаўская) і дырэктараў (Мсціслаў Дабужынскі, сам Марк Шагал, Вера Ермалаева, Іван Гаўрыс).

Зала майстэрні УНОВІС.
Менавіта ў гэтай зале маладыя людзі 14-20 гадоў працавалі пад кіраўніцтвам майстра. У Віцебску Малевіч планаваў рэалізаваць сваю сістэму выкладання, распрацаваў адукацыйную «Праграму адзінай аўдыторыі жывапісу». Тут ён пісаў свае трактаты, тут яны і былі выдадзены. У зале змешчаны факсімільная копія альманаха УНОВІСа — напэўна, адной з самых каштоўных кніг ХХ стагоддзя (арыгінал — у Траццякоўцы). Здымак на сцяне зала: Малевіч з вучнямі едзе ў Маскву. У афармленні былі выкарыстаны арыгінальныя гістарычныя эскізы, вучэбныя распрацоўкі ўновісаўцаў па тэме інтэр'еру, развароты з альманаха УНОВІСа.

«Сэрца Лісіцкага».
Знакаміты плакат Эль Лісіцкага «Клином красным бей белых» увасоблены мазаікай на падлозе. Найэфектнейшае месца для фатаграфавання, адмыслова задуманае дызайнерам Аляксандрам Вышкам.

7.

усе вучні самі адразу да яго перайшлі. Ды і чаму іх мог навучыць Шагал — ён быў зусім не настаўнік. Яны пераймалі ягоных лятаючых яўрэяў. Нават Лісіцкі быў спачатку пад уплывам Шагала. Але Малевіч яго ацаніў адразу».

21 студзеня 1920 года Малевіч паведамляў: «Абвяшчаю партыю Супрэматыстаў у Мастацтве». Сам майстра прымаў актыўны ўдзел у дэманстрацыях рознага кшталту і ў дыспутах, выступаў з дэкларацыямі новага мастацтва. Лекцыі Малевіча — гэта сапраўды і ёсць самыя першыя ўновісаўскія дзеянні, бо ўсё астатняе будзе праходзіць у рэчышчы, пракладзеным гэтымі выступамі як праграмай, як матрыцай.

Моцны, сярэдняга росту, упэўнены ў сабе, яшчэ малады. Аўтарытэт майстра зрабіўся ў школе абсалютным. Лазар Лісіцкі сцвярджаў: «За гэтыя паўгода ў Віцебску мы прасунуліся на стагоддзі, і Казімір Севярынавіч паўстаў перада мной планетнай сістэмай прыроданатуральнай сілы і абсалютнага ходу. Тут я ўбачыў вобраз чысціні інтуітыўнага слыху і вастрыню сляпога яснага бачання. Я ўбачыў мастака, які прайшоў праз прыроду жывапісу да прыроды ўсяго свету. Тут перад намі ўзыходжанне, якое завяршыцца супрэматам Духу — рэлігіі».

Віцебская гісторыя УНОВІСа не была лёгкай. Для ўсіх вучняў і паплечнікаў, і для Малевіча таксама. І кожны раз вучні захапляліся яго цвёрдасцю і сілай духу. Леў Юдзін пісаў у дзённіках: «Наколькі К. С. цвёрды. Калі нашы пачынаюць хныкаць і скардзіцца на дарагоўлю, сапраўды пачынае здавацца, што свет канчаецца. Прыходзіць К.С., і адразу трапляеш у іншую атмасферу. Ён стварае вакол сябе іншую атмасферу. Гэта сапраўды правадыр».

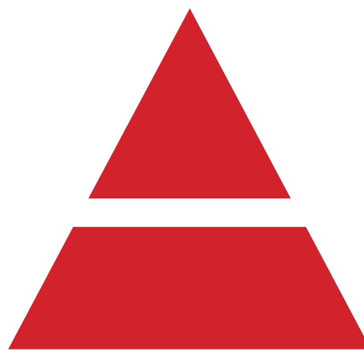
Малевіч, Суэцін, Чарвінка, Рояк і Юдзін з-за ад'езду цэнтральнага творчага камітэта ў Петраград пакідалі Віцебскі творчы камітэт як працоўны орган, што было адзначана 11 жніўня на сходзе тых, хто застаўся. Летам 1922 года пачаўся новы перыяд творчасці Казіміра Малевіча і яго вучняў. У Віцебск яны больш не вернуцца. Праз некаторы час ленінградскі вучань майстра Канстанцін Раждзественскі будзе пісаць Льву Юдзіну: «Хочам быць змяшаныя з Малевічам. Гэтым можна будзе ганарыцца. Балота вакол засмоктвае — Казімір — у нашыя дні — Мараль мастацтва».

Малевічава сістэма, заснаваная на апрабаванай яшчэ ў Маскве схеме, дапаўняла яе сур'ёзным адрозненнем — асаблівай педагагічнай базай. Гэта тычылася менавіта УНОВІСаў, і гэтым яны вылучаліся з малевічавай перакрыжаванай структуры: маскоўскі Супрэмус — віцебскі УНОВІС — петраградскі / ленінградскі ГІНХУК — ступені Малевічавай супрэматычнай піраміды.

У адрозненне ад Супрэмуса, УНОВІС грунтаваўся на цэхавай дысцыпліне і выявіўся цэнтраімклівай супольнасцю. Віцебскія майстэрні ў асабняку Вішняка зрабіліся камунай, месцам жыцця і месцам саўдзельнасці. Кропкай, з якой вырываўся імпульс / энергія / практыка, з якой разыходзіліся кругі бліжэй, далей і ўжо амаль не адчувальныя, але ўсё ж кругі ідэі. Малевіч ствараў цэлае як маштабную сетку, дзе лакальныя прасторы былі б звязаныя, як вузлы.

ГІНХУК структураваў вопыт УНОВІСа і з віцебскай уновісаўскай лабараторыі развіў навукова-даследчы інстытут новага ўзроўню аб'яднання. У жніўні 1923 года ў Петраградзе Малевіч робіцца дырэктарам Музея мастацкай культуры, праз год у лістападзе музей быў ператвораны ў Інстытут мастацкай культуры (ІНХУК), які ў сакавіку 1925 года стаў Дзяржаўным інстытутам мастацкай культуры — ГІНХУКам. Такім чынам, яго гісторыя працягваецца з лета 1923 года да канца 1926 года. ГІНХУК складаўся з шасці аддзелаў з амаль трыццаццю навуковымі супрацоўнікамі. У запісных кніжках Данііла Хармса за 1926 год ёсць запіс пра магчымасць назвы «УНОВІС» і ўдзелу Малевіча ў кіраванні новым аб'яднаннем пасля завяршэння гісторыі ГІНХУКа.

КЛІНАМ ЧЫРВОНЫМ...



Адным з самых вядомых твораў Лісіцкага з'яўляецца плакат «Клином красным бей белых», надрукаваны ў 1920 годзе. Ён лічыцца культавай работай супрэматызму, а таксама адным са знакаў віцебскага УНОВІСа.

У Музеі гісторыі ВНМВ гэты плакат размешчаны на гранітнай плоскасці ў самым цэнтры будынка і названы «Сэрца Лісіцкага», бо ён — цэнтр дома, цэнтр УНОВІСа і яго сэнсаў, цэнтр плакатнай творчасці Лісіцкага ў Віцебску.

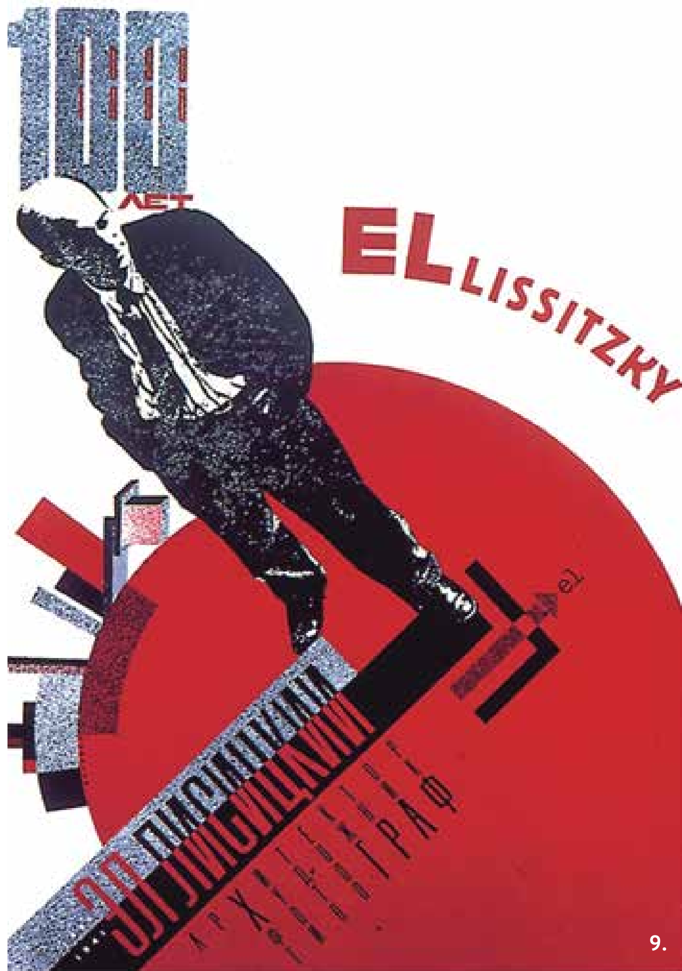
Першы супрэматычны штурм адбыўся ў Віцебску ў снежні 1919 года, шалёна і «клинообразно». Разам з Малевічам Лазар Лісіцкі ўзяўся ствараць эскізы да другой гадавіны Камітэта па барацьбе з беспрацоўем. І іх мастацкая прапанова катэгарычна адрознівалася ад праекта групы Шагала, які быў створаны годам раней да гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі.

У шагалаўскім афармленні горада на транспарантах у чалавечы рост і на плакатах у 2-3 чалавечых росты выява з дэфармацыямі фігур/формаў пры моцным павелічэнні маштабаў уплывала магутна і экспрэсіўна. Шагал ламаў звыклыя ўяўленні, бо быў апанаваны рэвалюцыйным парывам у мастацтве і перанёс гэты парыў у местачковую рэальнасць, каб рэвалюцыянаваць і яе. Гэты працэс аказаўся доўгім, складаным, расцягнутым у Віцебску на сто гадоў, неадназначным. Плакат жа заўсёды разлічаны на імгненнае і кароткачасовае ўздзеянне, а значыць, актывуецца падсвядомы ўдзел, калі не патрабуецца і не можа патрабавацца інтэлектуальнае ўключэнне, доўгае разгляданне і дыялог.

Малевіч і Лісіцкі пайшлі менавіта гэтым шляхам: яны пачалі працаваць з гранічнымі формамі і формуламі, што для плакатаў і пано кідка, проста, выразна і дзейсна. Супрэматычныя формы працавалі на ўзроўні калектыўнага несвядомага, архетыпаў. Яны імгненна ўключалі ўсю стралу ўспрымання з першага позірку праз усведамленне і ў самую глыб. Тут не патрабаваўся працяглы дыялог з творам, тым больш не патрабавалася спрэчка з мастаком.

Потым формы супрэматычнага плаката былі пакладзены ў аснову плакатаў савецкіх. Менавіта іх імгненнае ўспрыманне і ўздзеянне выявіліся ідэалагічна прымальнымі ў савецкай сацыяльнай рэчаіснасці. Аднак варта звярнуць увагу на радыкальнае адрозненне сацыяльных задач савецкага рэжыму ад мастацкіх задач Малевіча і Лісіцкага. Малевіч шукаў базавыя асновы мыслення (мастацкага і філасофскага), і яго супрэматычныя формы вызначаюцца

8.



9.

Зала Марка Шагала.
Дызайнер Аляксандр Вышка: *«Кабінет, майстэрня і пакой, дзе жыў і працаваў мастак. Пры рэканструкцыі ў адным з кутоў мы знайшлі захаваны стары паркет і адрэстаўравалі яго. Таксама знайшлі фрагмент старых шпалераў, Сцяпан Драздоў узнавіў іх – і надрукавалі адзін у адзін. Шторы ў пакоі заўсёды завешаны, але ў любое надвор'е прамень святла падае праз шторы на палітру і прымушае свяціцца «чарадзейныя фарбы» майстра».*

Адзін з любімых экспанатаў у наведнікаў – люстэрка, якое ўдзельнічала ў здымках стужкі «Шагал-Малевіч» Аляксандра Міты. Пасля здымак Аляксандр Вышка, які займаўся падрыхтоўкай дэкарацый да стужкі, вырашыў падарыць яго тады яшчэ будучаму музею. Акрамя ўласнага адбітку, у люстэрку можна ўбачыць прывіды мінулага. На чорным шкле паступова праступаюць абрысы аблічча Шагала, цытаты з ягоных кніг і малюнкі.

Кабінет і пакой Казіміра Малевіча.
Дубовы стол і крэсла – усё, што трэба мастаку, каб пісаць свае трактаты. Аляксандр Вышка пайшоў далей: ён стварыў светлавую інсталяцыю, якая на метафізічным узроўні дэманструе прысутнасць Малевіча ў Віцебску. Белае святло плаўна згасае, і загараецца фіялетавая падсветка, ажываюць супрэматычныя светы – і сцены пачынаюць прамаўляць. Пры нанясенні графікі выкарыстаны арыгінальныя дакументы і рукапісныя тэксты Казіміра Малевіча. Столь у кабінеце ўвасабляе «Супрэматычную кампазіцыю з 8-мю чырвонымі прастакутнікамі» Малевіча.

як формулы асваення і асэнсавання свету. Савецкая сацыяльнасць здымае толькі і выключна верхні пласт, візуальную нагляднасць формулы, адкідаючы яе як разумовую дзейнасць ці як рух у сутнасць свету.
У эпоху гэтага супрэматычнага штурму і пачаўся УНОВІС. Юнацкі, рамантычны стан, узвышанасць пачуцця і разуменне сваёй абранасці, уключанасці воляю лёсу ў кола Малевіча падсілкоўвала спаборнасць, жаданне ўнікнуць у сутнасць супрэматызму, пранесці яе і «ўрэзаць» у жыццё. Клінам чырвоным — сумесным, адзіным, магутным, маладым.
Лазар Лісіцкі прыехаў у Віцебск у 1919 годзе. Гэты горад быў для яго знаёмым і родным (Восіп Цадкін успамінаў, як яны з Лісіцкім, які прыехаў з Дармштата ў 1910 годзе, малявалі ў віцебскім павільёне ў цэнтры саду сямейства Рубінштэйнаў з натуры). Тут даўні таварыш Марк Шагал прапанаваў яму кіраўніцтва архітэктурнай майстэрняй у ВНМВ, і з верасня 1919-га да восені 1920-га Лісіцкі выкладаў у майстэрні, што праз некаторы час зрабілася архітэктурна-тэхнічным факультэтам. Вучні Малевіча паралельна навучаліся ў Лісіцкага і сцвярджалі, маўляў, менавіта гэты факультэт з'яўляецца лабараторыяй, дзе тыя, хто прайшоў усе жывапісныя факультэты, становяцца на шлях творчасці, «выводзячы супрэматызм з начартальнага становішча ў арганізмы ўтылітарных формаў новых рэчаў». Менавіта дзякуючы Лісіцкаму ў Віцебск прыехаў Малевіч.
У 1921—1925 гадах мастак жыў у Германіі і Швейцарыі. Псеўданім Эль Лісіцкі (ад ягонага імя Эліэзэр на ідыш) ён упершыню выкарыстаў у 1922-м. У тым жа годзе разам з Іллёй Эрэнбургам яны заснавалі часопіс «Вещь», у 1925-м — сумесна з Штамам і Шмітам — часопіс «ABC», а разам з Арпам у Цюрыху Лісіцкі выдаў кнігу-мантаж «Кунстызм». Уступіў у галандскую групу «Дэ Стэйл», якую і сам Малевіч успрымаў як меркаваную адзінку ўсесусветнага УНОВІСа. З 1926 года выкладаў у ВХУТЕІНе і ўступіў у ІНХУК.
Эль Лісіцкі — мастак асаблівы, наватар і ўніверсал, стваральнік проўнаў, аўтар фота- і тэатральных праектаў. Галінамі яго дзейнасці былі і паліграфія, і архітэктура. Ён праектаваў магутныя выставачныя прасторы. Увесь рознабаковы яго наробак уражвае адкрыццямі і нечаканымі рашэннямі. Па меркаванні Селіма Хан-Магамедава, Лісіцкі, які не меў уласнай выяўленай канцэпцыі формаўтварэння, такой, як у Малевіча, апынуўся «над схваткай», і гэта дало яму выйгрыш у творчасці, бо ён меў «шматвалентны талент», вытанчаны густ і незвычайнае мастацкае майстэрства.
Пад уплывам Малевіча Лісіцкі стварыў у Віцебску супрэматычныя плакаты і стаў канструктарам / інжынерам кніг («Супрэматычны сказ пра два квадраты», 1922).
У 1919 годзе Эль Лісіцкі распачаў уласны арыгінальны праект — проўны (праекты сцвярджэння новага — назва, якая цесна прымыкала да будучых Сцвярджальнікаў новага мастацтва). Проўн — гэта візуальнае выяўленне архітэктурных і скульптурных ідэй мастака, якое знаходзіцца ў дынамічнай раўнавазе. З гэтым праектам суадносіцца і праект Лісіцкага «Перамога над Сонцам» 1922 года, прапанаваны ў альбоме фігурын, дзе яны, увасобленыя ў рэальнай сцэнічнай прасторы, павінны былі дзейнічаць як механічныя акцёры / робаты.
Адрозненне проўнаў ад фігурын наступнае: першыя статычныя (дынаміка патэнцыйная і латэнтная), а ў другіх дынаміка з'яўляецца асноўным структурным паказчыкам. Агульнай для іх стала гранічная скупасць мастацкага выяўлення формы і яе абсалютная прыгажосць. Проўны ўяўляюць з сябе сукупнасць супрэматычнага і канструктывісцкага праектаў. Геаметрызм + архітэктурная канструкцыя спалучыліся ў гэтай «перасадачнай станцыі ад жывапісу да архітэктуры». Гэта не проста аб'ёмны супрэматызм, гэта арганізацыя прасторы на прынцыпах супрэматызму з дынамічным унутраным пачаткам.
Лісіцкі грунтаваўся на матэматыцы, цікавасць да якой захоўваў усё жыццё, і фармаваў прынцыпы ўласнай творчасці выключна на сутнасці навуковых уяўленняў пра пабудову свету. Ён ішоў услед за Тэорыяй прыбавачнага элементу Малевіча ў плане развіцця прасторы і часу і канцэнтраваўся на ідэі часу і магчымасцях яе ўвасаблення ў мастацтве. І дзякуючы такой засяроджанасці ён прыйшоў да высновы пра тое, як менавіта час цэнтруе твор: латэнтная дынаміка супрэматызму ці дынамічны кінематызм аб'ектаў.
Мікалай Харджыеў падкрэсліваў: «Малевіч ацаніў яго адразу. Ён здабыў з Лісіцкага яго архітэктурную аснову і прапанаваў яму заняцца аб'ёмным супрэматызмам. Сам ён рабіў вопыты ў гэтым кірунку, але па-сапраўднаму гэтым амаль не займаўся. У артыкуле Хан-Магамедава напісана, што гэта Лісіцкі на яго паўплываў. Нічога падобнага, гэта ён даў гэтую задачу Лісіцкаму. Яго самога плоскасныя формы задавальнялі, яны ў яго працавалі як аб'ёмныя, рух святла задаваў гэтую ілюзію. А Лісіцкі быў дзівосным графікам, фенаменальным».
У чэрвені 1920 года сябры УНОВІСа сканструявалі свой першы альманах «УНОВІС» № 1. У канцы альманаха Лісіцкі (канструктар / інжынер / будаўнік выдання) запісаў: «Гэтая кніга пабудаваная калектывам графічнай майстэрні Уновіса на станках Вітсвомаса». Менавіта гэтае выданне з'яўляецца поўным зборам усёй дзейнасці УНОВІСа ў яе шматаспектнасці і цэласнасці. Альманах стаў рэфлексіяй і самарэфлексіяй сяброў аб'яднання, каталогам сэнсаў віцебскай суполкі.
Архітэктурныя праекцыі Лісіцкага знаходзяцца ў аснове прыёмаў яго выставачных дызайнерскіх задум / інсталяцый, якія сталі аб'ёмным увасабленнем плоскасных выяў проўнаў. У пачатку 1920-х была пабудаваная тыпаграфія часопіса «Огонёк», спраектаваная Лісіцкім па аналогіі з гарызантальнымі хмарачосамі.
Лёс Лісіцкага, слаўны і кароткі, завяршыўся ў 1941-м. Ён, як і Малевіч з жонкай, перанёс туберкулёз, працаваў да зносу. Двое ягоных сыноў апынуліся ў лагерах — адзін у нямецкім, другі ў савецкім, жонка і малодшы сын былі рэпрэсаваныя, але захавалі і творы, і дакументы, і перапіску...

10.

1. 29 ліпеня 1919 года. Сядзяць злева направа: Эль Лісіцкі, Вера Ермалаева, Марк Шагал, Давід Якерсон, Юдаль Пэн, Ніна Коган, Аляксандр Ром. Стаіць справаводка вучэльні.
2. Ніна Коган. Эскіз супрэматычнага роспісу трамвая. 1920.
3. Казімір Малевіч. Пра новыя сістэмы ў мастацтве.
4. Вокладка альманаха «УНОВІС» № 1.
5. Улётка Тваркама ад 20 лістапада 1920 года.
6. Алена Кітаева. Малевіч. Плакат. 1989.
7. Эль Лісіцкі і Казімір Малевіч у Віцебску.
8. Эль Лісіцкі. Сказ пра два квадраты. 1922.
9. Алена Кітаева. Лісіцкі. Плакат. 1991.
10. Эль Лісіцкі. Праект гарызантальных хмарачосаў для Масквы. 1925. Дзяржаўная Траццякоўская галерэя.

SUMMARY

Suprematism of the New. Young and Pure
On January 28, 1919, through Marc Chagall's efforts, the Vitebsk Art School was launched. It comprised an open studio of painting (under the guidance of Marc Chagall), morning and evening studios of drawing and painting (Vera Ermolaeva and Yudal Pen), a studio of graphic art and architecture (Lazar Lissitzki), a studio of applied arts (S. Kozlinskaya), a preparatory studio (Nina Kohan), a studio of sculpture (David Yakerson) with a modelling shop (Lizdash). In May 1919, Marc Chagall became head of the Art School and invited to Vitebsk Lazar Lissitzki in order to organize studios of graphic art, printing and architecture. In October 1919, while on business trip in Moscow, Lissitzki met Malevich, head of a studio belonging to the 2nd State Open Art Studios, and convinced the latter to move to Vitebsk. Kazimir Malevich accepted the invitation and in the autumn of 1919 he came to Vitebsk to work as a teacher. This drastically changed the artistic life of the People's Art School. From November 3, 1919, Malevich was appointed leading professor of the Drawing and Painting Studio of the Vitebsk People's Art School. Kazimir Malevich is the key personage, a charismatic leader, the setter of a new trend in art, creator of UNOVIS, founder of an innovative teaching system, a scholar, researcher, philosopher. On February 14, the name of UNOVIS was established.

The **chief motto of UNOVIS** was proclaimed: "May the overthrow of the old world of art be drawn on our palms." There was also a slogan: "Promote the Black Square as a symbol of universal economy. In your studios, draw the Red Square as a symbol of the world revolution in arts. Clear the territories of the world space overrun with chaos."

The main principle of UNOVIS's activities was collective creativity, which was also determined by inner conditions: solidarity in the conception of the artistic canon, of the parameters set for the work, of the joint superindividual construction of the environment design. Only details of a part of the major project could be individual. The whole project was a full-scale one and penetrated into all the spheres of activity.

UNOVIS's collective activity was primarily of cultural, artistic and educational kind not only inside the School but also beyond it, out in the city. In 1920, it involved painting walls and rostrums, nameplates and posters.

Immediately on his arrival in Vitebsk in the autumn of 1919, Malevich's work *On New Systems in Arts* was published using the method of lithography. Influenced by Malevich, El Lissitzki created in Vitebsk suprematist posters and became a book engineer (*The Suprematist Tale of Two Squares*, 1922). The UNOVIS members constructed in June 1922 their first almanac *UNOVIS 1* (5 copies). At the end of the almanac, Lissitzki wrote: "This book has been made by the team of the Unovis graphic studio on the Vitsvomas lathes." It is this edition that contains a full collection of all UNOVIS's activity in its versatility and integrity. The almanac became a reflection and self-reflection of the community members and a catalogue of the senses of the Vitebsk association. The year 1922 saw the publication of the children's suprematist book *The Tale of Two Squares*. UNOVIS's printed series was completed with the treatise *God Is Not Overthrown. Art. Church. Factory*, which was later included in Malevich's philosophical book *Suprematism. The Non-Objective World*.

Kazimir Malevich began to create a UNOVIS union with affiliated groups in the cities of Russia. The chief center was the Vitebsk UNOVIS headed by Malevich, but the very idea of suprematism branched out. Branches based on SVOMASes (Open Art Studios) appeared in Moscow, Petrograd, Perm, Yekaterinburg, Saratov, Samara, Smolensk and Odessa. SVOMASes set up by Malevich's pupils from the studios, comrades from the artistic associations and joint projects became the centers for promoting the suprematist idea.

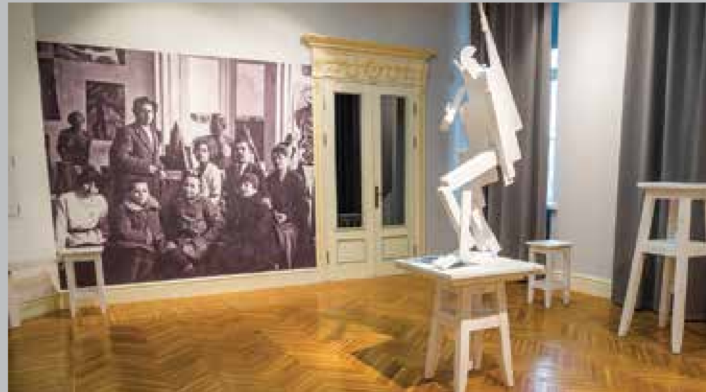
The summer of 1922 began a new period in the life of Malevich and his pupils. They would never return to Vitebsk.

In August 1923, in Petrograd, Malevich becomes director of the Art Culture Museum; a year later, in November, the Museum was transformed into the Institute of Art Culture (INKhUK), which in March 1925 became the State Institute of Art Culture – GINKhUK. Thus, its history continued from the summer of 1923 to the end of 1926.

Photos of the interior of the Museum of the Vitebsk People's Art School History were used as illustrations. Design conception, the architecture of the exposition: Aliaksander Vyshka's Art Studio (Aliaksander Vyshka, Ivan Vyshka, Sciapan Drazdow, Illia Gurko). The main idea: the Studio building as the most important exhibit. The exposition is displayed in several halls: the history of the early 20th-century Vitebsk – the history of the School's creation hall – the UNOVIS Studio hall – Marc Chagall's study – Kazimir Malevich's study – Vera Ermolaeva's studio – cinema hall – El Lissitzki's studio – David Yakerson's studio.

Майстэрня графікі, друку і архітэктуры Лазара Лісіцкага.
У экспазіцыі знаходзіцца рэпрынт дзіцячай супрэматычнай кніжкі «Сказ пра два квадраты» 1922 года. Ніша дазваляе ўявіць, праз што прайшоў будынак вучэльні. Вохрысты слой – часоў банкіра Вішняка. У блакітны колер былі замаляваны сцены, калі будынак нарэшце перадалі ва ўласнасць ЦСМ.

Скульптурная майстэрня Давіда Якерсона.
У зале прадстаўлены аб'ёмныя экспанаты – 3D-мадэлі, створаныя Іванам Вышкам паводле малюнкаў Давіда Якерсона.



Фасады некаторых віцебскіх будынкаў (у тым ліку і трэста №9, што месціцца побач з вучэльняй) распісаны малюнкамі Казіміра Малевіча, Веры Ермалаевай і Эль Лісіцкага і інш.

Лагатып, фірмовы стыль Музея гісторыі ВНМВ: Іван Вышка.
Дызайн-канцэпты Аляксандра Вышкі.
Фота Алены Каваленка і з архіва Музея гісторыі ВНМВ.

Касмічны ген супрэматызму

1.

ЛАЗАР ХІДЭКЕЛЬ — ПЕРШЫ СУПРЭМАТЫЧНЫ АРХІТЭКТАР-НАВАТАР; ВУЧАНЬ МАРКА ШАГАЛА, КАЗІМІРА МАЛЕВІЧА І ЭЛЬ ЛІСІЦКАГА, ЁН СТАЎ АДНЫМ З ЗАСНАВАЛЬНІКАЎ ВІЦЕБСКАГА МАСТАЦКАГА АБ'ЯДНАННЯ УНОВІС. АЎТАР ПЕРШАГА ЭКАЛАГІЧНАГА АРХІТЭКТУРНАГА МАНІФЕСТА XX СТАГОДДЗЯ, ЁН ЯШЧЭ Ў 1920–1930-Я ПРАПАНОЎВАЎ БУДАВАЦЬ АЭРАГАРАДЫ ДЗЕЛЯ ЗАХАВАННЯ ПРЫРОДЫ.

Алеся Белявец,

Алена Каваленка

Выстава «Нас зразумеюць праз 100 гадоў. Лазар Хідэкель», што працуе ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі, стала галоўнай падзеяй маштабнага праекта #UNOVIS100, які рэалізуецца Цэнтрам беларуска-яўрэйскай культурнай спадчыны сумесна з Музеем гісторыі Віцебскай народнай мастацкай вучэльні і кампаніяй А1. Дзякуючы падтрымцы А1 для выставы з Нью-Ёрка дастаўлены каля ста арыгінальных работ і дакументы УНОВІСа з архіва сям'і Хідэкелей.

«Словы Лазара Хідэкеля "Нас зразумеюць праз 100 гадоў" і містычныя супадзенні натхнілі на стварэнне канцэпцыі выставы. Выдатна, што першая на радзіме персанальная экспазіцыя Хідэкеля будзе праходзіць у яго дзень нараджэння — 29 лютага. Праз 100 гадоў Беларусь зноў можна назваць цэнтрам развіцця тэхналогій будучыні. Каб падкрэсліць гэтую ідэю, да працы над выставай прыцягнуты маладыя беларускія архітэктары і IT-спецыялісты ў віртуальнай рэальнасці. Рыхтуецца шэраг калабарацый з дызайнерамі, суправаджальная праграма лекцый і мерапрыемстваў ды іншыя цікавыя праекты, звязаныя з творчасцю УНОВІСа і Хідэкеля», — адзначыла заснавальніца Цэнтра беларуска-яўрэйскай культурнай спадчыны Мая Кацнельсон.

Пра спадчыну УНОВІСа, будучыню і карані вялікага стылю XX стагоддзя мы размаўляем з гасцямі з Нью-Ёрка. Гэта сын Лазара, архітэктар і дызайнер Марк Хідэкель з жонкай Рэгінай Хідэкель, доктаркай мастацтвазнаўства, а таксама іх сынам — архітэктарам Раманам Хідэкелем. Калі Марк і Раман развіваюць ідэі Лазара ў сваіх архітэктурных праектах, то Рэгіна працуе з архівам, займаючыся як папулярызацыяй ідэй Лазара Хідэкеля, так і ўключэннем яго спадчыны ў кантэкст сусветнага мастацтва. Сям'я Хідэкелей

2.

прыязджала ў Мінск у кастрычніку мінулага года для уручэння Прэміі імя Лазара Хідэкеля, прызначанай для маладых архітэктараў за інавацыйныя і экалагічныя праекты.

Які галоўны вынік вашай паездкі ў Беларусь, у Віцебск, дзе вы апынуліся ў сценах мастацкай вучэльні, якую заканчваў Лазар Хідэкель?

Марк Хідэкель: Я вельмі рады, што імя майго бацькі і настаўніка вярнулася на радзіму. Сто гадоў таму менавіта ў Віцебску група мясцовых падлеткаў пад кіраўніцтвам сваіх выбітных выкладчыкаў — Шагала, Лісіцкага, Малевіча — стварала новае мастацтва, якое стала самым радыкальным кірункам авангарду і паўплывала на культуру XX і XXI стагоддзяў. З супрэматызму вырасла не толькі сучасная архітэктура, але і канцэптуальнае мастацтва, урбаністыка, экалагічнае мысленне, піянерам якога быў Лазар Хідэкель. Ідэі захавання і аднаўлення прыроднага асяроддзя, а таксама абароны чалавека ад ураганаў, землятрусаў і паводак закладаюцца і ў праекты сучасных архітэктараў — менавіта такі падыход мы хацелі падтрымаць, калі вырашылі ўручаць прэмію. Адбылося аднаўленне гістарычнай справядлівасці: ідэі супрэматызму, калі стала зразумела, што іх час прыйшоў, вяртаюцца ў Беларусь.

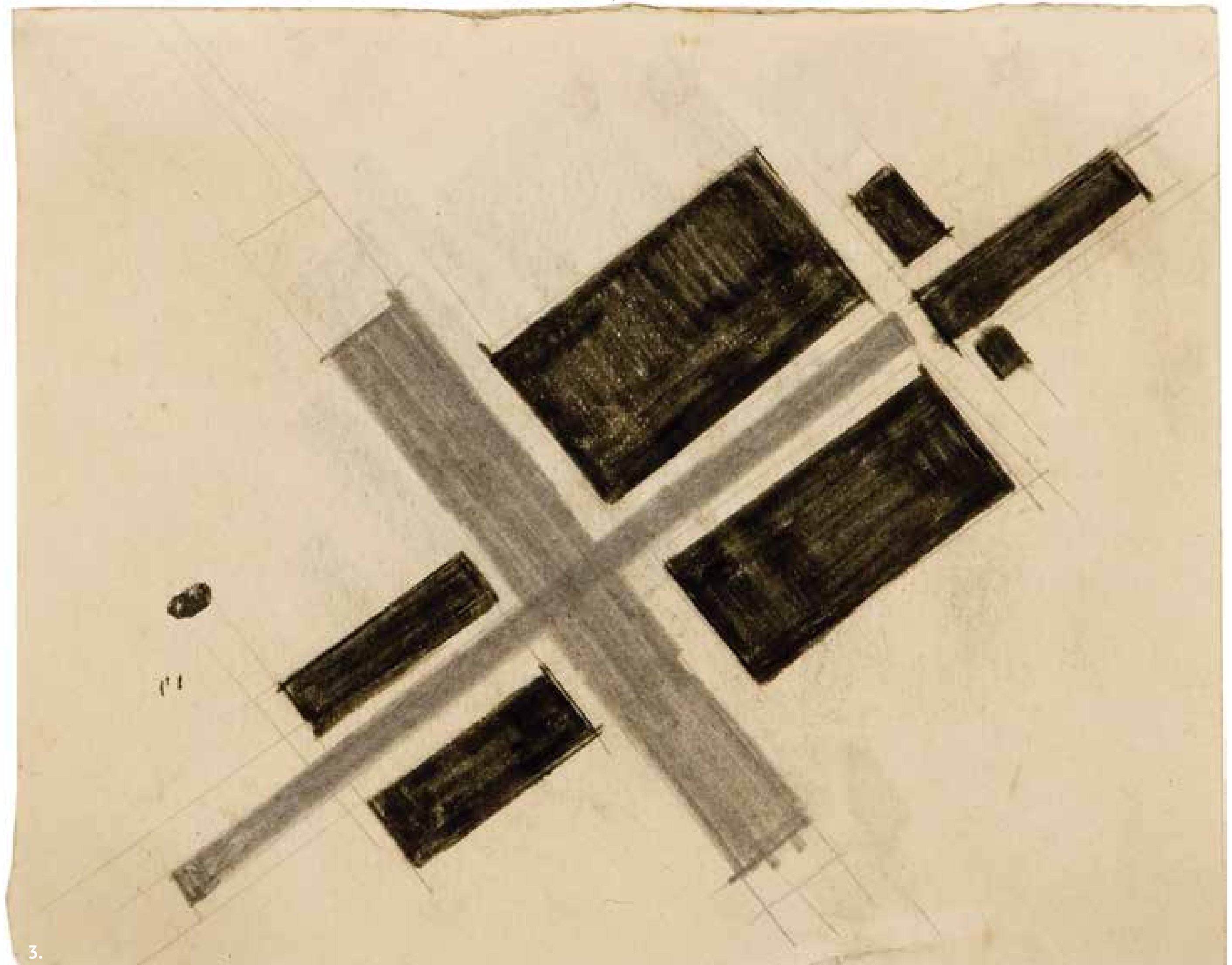
Давайце пачнём з вытокаў: як Лазар Хідэкель, сын муляра, у 14 гадоў патрапіў у Віцебскую мастацкую вучэльню і як — усяго ў 15 гадоў — стаў адным са стваральнікаў аб'яднання УНОВІС?

Рэгіна Хідэкель: Сям'я Лазара пераехала з Полацка ў канцы XIX стагоддзя, у нас захаваліся дакументы, як яны паступова абжываліся ў Віцебску: купілі частку дома, потым другую. Тата быў мулярам, ён быў, як мы цяпер разумеем, кіраўніком брыгады, якая карысталася павагай. Мама была краўчыхай, яна абшывала шляхетных дам і нават стварала касцюмы для Віцебскага тэатра. І Лазар Маркавіч мне калісьці сказаў, што першыя планы, якія ён убачыў, — былі выкрайкі мамы. Лазар, улюбёнец і перадапошні хлопчык у сям'і, дзякуючы сямейнай рэпутацыі стаў вучыцца ў прэстыжнай Аляксандраўскай гім-

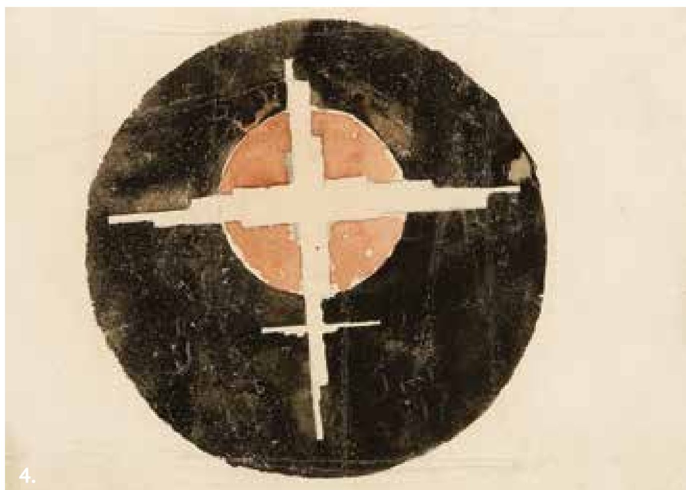
назіі. Атрымліваў ён і яўрэйскую адукацыю. Быў летуценным, у сваіх запісах піша, як хадзіў па Віцебску, у аблоках мроіўся месія, ён шукаў там знакі будучыні. А ў будучыні ён сустрэў сяброў, увайшоў у калектыў знакамітай школы, і яго месіямі сталі Шагал, Лісіцкі і Малевіч. Апошні быў для яго вызначальнай фігурай. Лазар любіў Марка Шагала, які прыняў яго ў школу, хадзіў з ім на пленэры, запрасіў удзельнічаць у знакамітай выставе 1919 года маскоўскіх і мясцовых мастакоў нароўні са знакамітымі майстрамі авангарду. Але хоць Шагал усяляк заахвочваў поспехі вучня высокімі ацэнкамі і прэміямі, Лазар усё ж выбраў шлях супрэматызму. А калі Шагал прыехаў у 1973 годзе ў Ленінград, то захацеў сустрэцца з Лазарам і сказаў яму з жалем: «Навошта ты стаў архітэктарам? Ты быў такі таленавіты мастак, адзін з лепшых маіх вучняў».

Шчаслівы выпадак быў у тым, што сям'я Лазара жыла ў такім горадзе, як Віцебск...

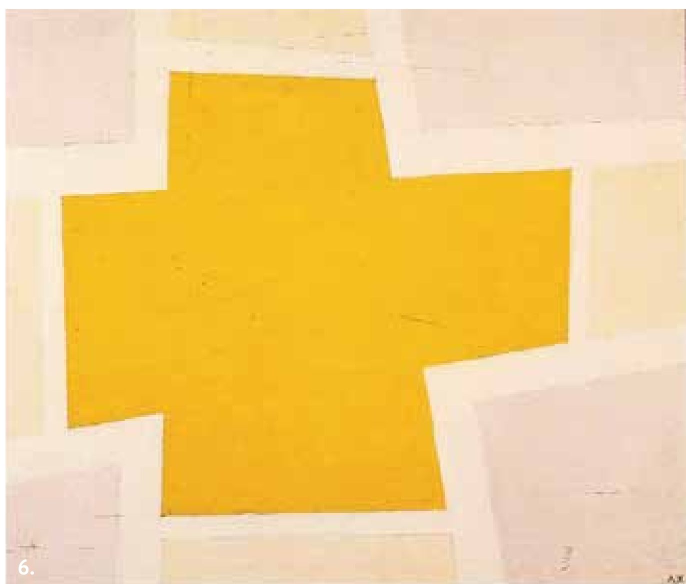
Рэгіна Хідэкель: У Віцебска было выдатнае становішча як чыгуначнага вузла на скрыжаванні шляхоў паміж Расіяй і Еўропай. Таму ў горад пастаянна прыязджалі важныя культурныя фігуры. Нейкі час сімфанічным аркестрам кіраваў выбітны дырыжор Мікалай Малько, з дачкой якога Лазар быў знаёмы, працавала балетная школа пецярбургскай балерыны Андэрсан, дзе вучыліся мясцовыя паненкі, у мастацкай школе выкладалі выдатныя асобы, многія, як Дабужынскі, Пуні, Багуслаўская, Фальк, кароткі час, але пакінулі важны след у жыцці студэнтаў. Дабужынскі быў выкладчыкам Лазара па маляванні і акварэлі, і гэты досвед лёг у аснову яго майстэрства. З'явіўся Лісіцкі, даволі рана, і Лазар запісаўся ў яго клас, таму што тата быў будаўніком, і ён марыў стаць архітэктарам, каб пераўзысці яго. Лісіцкі выкладаў тыпаграфіку і архітэктуру. У гэты час Лісіцкі перажываў трансфармацыю. У ранні перыяд ён знаходзіўся пад уздзеяннем Шагала. Сустрэча з Малевічам зрабіла на яго вырашальны ўплыў, ён пачаў рухацца ў бок мінімалізму. А Малевіча ён сустрэў яшчэ да прыезду ў Віцебск. Яны правялі ноч у размовах, пасля чаго Лісіцкі зразумеў: супрэматызм — гэта новы запавет, на глебе якога вырасце новае мастацтва. Навучанне ў майстэрні Лісіцкага вельмі паўплывала на Лазара, найперш таму, што настаўнік быў мысляром. Вучням школы надзвычай пашанцавала, што ў іх былі не проста мастакі, якія вучылі іх маляваць, а асобы, што прымушалі іх разважаць, адкрывалі перад імі неверагодныя пласты культуры. Лісіцкі меў цудоўную архітэктурную адукацыю, атрыманую ў Германіі, пасля завяршаў навучанне ў Маскве, і ён да гэтага часу прызнаны мастак, графік... Калі прыязджае Малевіч, усё прынцыпова мяняецца. Малевіч — лідар, ён «захоплівае» моладзь, якая быццам гэтага і чакала: яна закіпае як на дражджах. Адразу ўтварылася група найбольш блізкіх да Малевіча вучняў, яны змаглі яго зразумець, што, між іншым, было няпроста. Тыя, хто сапраўды засвоілі супрэматызм, здзейснілі неверагодны скачок з XIX стагоддзя ў XXI. Насамрэч рэальных супрэматыстаў было трое — Хідэкель, Чашнік і Суэцін. Чарвінка мог быць чацвёртым, аднак яго работ практычна не захавалася. Ён не паехаў з імі ў Петраград, застаўся ў Віцебску па сямейных прычынах. Гэта вельмі трагічная гісторыя: Чарвінка захоўваў спадчыну сваіх сяброў па школе, але, калі пачалася вайна, ён з'ехаў, цудам дабраўся да Ленінграда, а ўсе навучальныя работы, у тым ліку і Хідэкеля, многія з якіх Шагал рэкамендаваў


3.

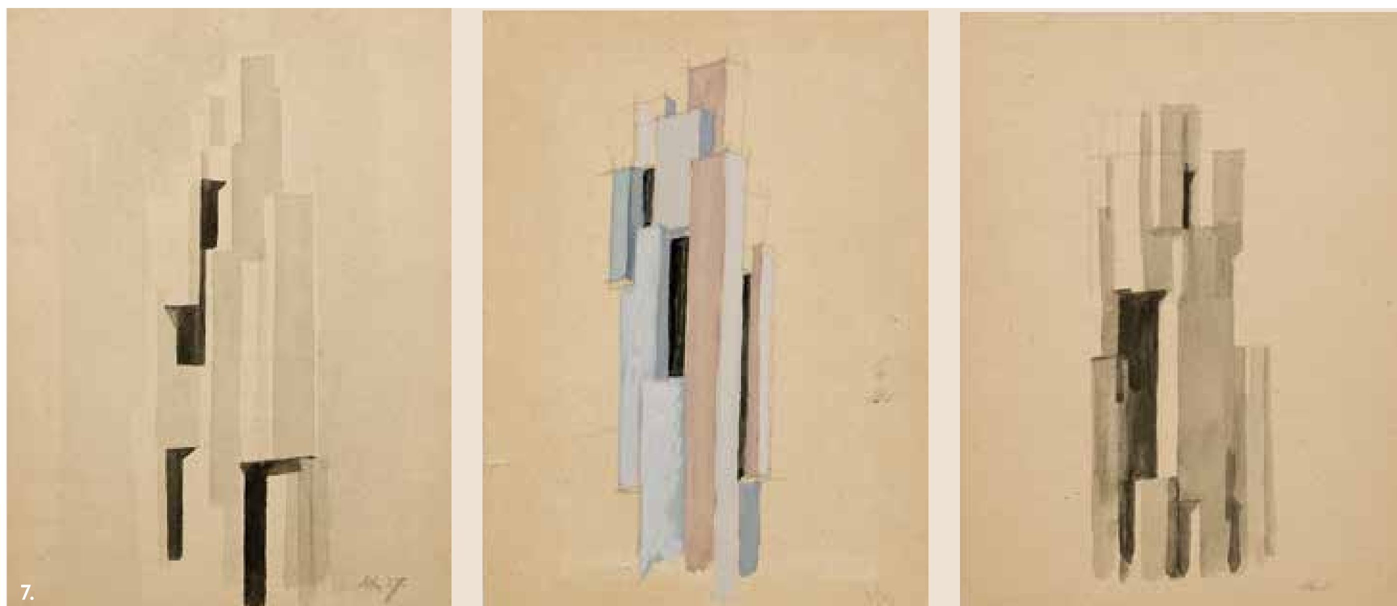
для музея школы, згарэлі. Падчас вайны наогул усё ў Віцебску згарэла. Цудам захаваліся працы Пэна, іх паспелі змясціць у скрыні і закапаць. І ад творчай спадчыны групы УНОВІС у горадзе Віцебску зусім нічога не засталося.
Гісторыя пераезду мастакоў у Петраград вельмі цікавая. Стаяла пытанне, куды ісці. У Акадэмію мастацтваў? Там выкладаў Татлін, але ён не даваў сваім вучням ніякай школы. Яны працавалі падмайстрамі на стварэнні мадэлі Помніка III Інтэрнацыяналу.
А Малевіч ніколі не прымушаў сваіх вучняў станавіцца выканаўцамі сваіх уласных праектаў; хоць і прапаведаваў метад калектыўнай творчасці, але ён даваў ім магчымасць захаваць індывідуальнасць і годнасць. Тэарэтычныя лекцыі, тлумачэнне прынцыпаў супрэматызму і навучанне метадам выканання — усё гэта было скіравана на раскрыццё творчай асобы мастака. Ён заражаў іх энергіяй супрэматызму.
Якая была методыка выкладання ў Віцебскай мастацкай вучэльні? Ці засталіся пра гэта ўспаміны Лазара Хідэкеля?
Рэгіна Хідэкель: Лазар быў адзіным студэнтам дынамічнай студыі Малевіча, можна сказаць, быў яго асабістым вучнем. Мяркуючы па захаваных эскізах, малюнках і тэкстах, іх вучылі філасофіі і ідэям супрэматызму, бо кожны эскіз Хідэкеля прысвечаны разбору якой-небудзь праблемы. Ён шукае, як элементы кампазіцыі ўступаюць у супрэматычныя суадносіны адзін з адным — энергетычна ўзаемадзейнічаюць, перамяшчаюцца і супастаўляюцца. Напрыклад, ён малюе чорны квадрат і навокал пазначае сляды яго руху, мінімальнымі сродкамі надае кампазіцыі дынаміку і мабільнасць. У выніку ствараецца вельмі гарманічная і дынамічная кампазіцыя, хоць і невялікая па памерах.
Навучанне заключалася ў тым, што Малевіч з вучнямі размаўляў, вёў дыскусіі, даваў ім формулы супрэматызму, якія выпрацоўваліся і ўдасканальваліся непасрэдна ў гэты час. Школа працавала як лабараторыя. Таму, калі яны пераехалі ў Петраград, Малевіч адразу ж заснаваў Інстытут мастацкай культуры, бо лічыў, што супрэматызм — гэта глыбінны феномен, шматузроўневы кірунак, і спатрэбіцца шмат высілкаў, каб асэнсаваць яго і развіць у розных відах дзейнасці, ператварыць у тэорыю і педагагічную сістэму.
Ён усведамляў, што патрэбная тэорыя супрэматызму. Тое ж разумеў і Хідэкель, у іх было абсалютнае супадзенне па адчуваннях і поглядах на многія пытанні. Напэўна, таму Хідэкель і развіваў ідэі Малевіча ў сферы архітэктуры, дызайну і мастацтва ў наступныя дзесяцігоддзі. Малевіч лічыў: у мастацтве мінулага і ў авангардзе ўжо ўсё адкрыта, новыя формы створаны, далей адкрываць няма чаго, што насамрэч праўда. І што мастацтва сыходзіць у дызайн, у архітэктуру, у філасофію, у тэорыю...
Марк Хідэкель: У жыццё, у практычнае прымяненне...
Рэгіна Хідэкель: Так, але Малевіч і канструктывісты мелі розныя ўяўленні пра тое, якое менавіта павінна быць практычнае прымяненне. Малевіч, напрыклад, спрабаваў стварыць супрэматычныя шпалеры, трыбуну, гаварыў пра стварэнне ўтылітарных рэчаў.


4.

5.

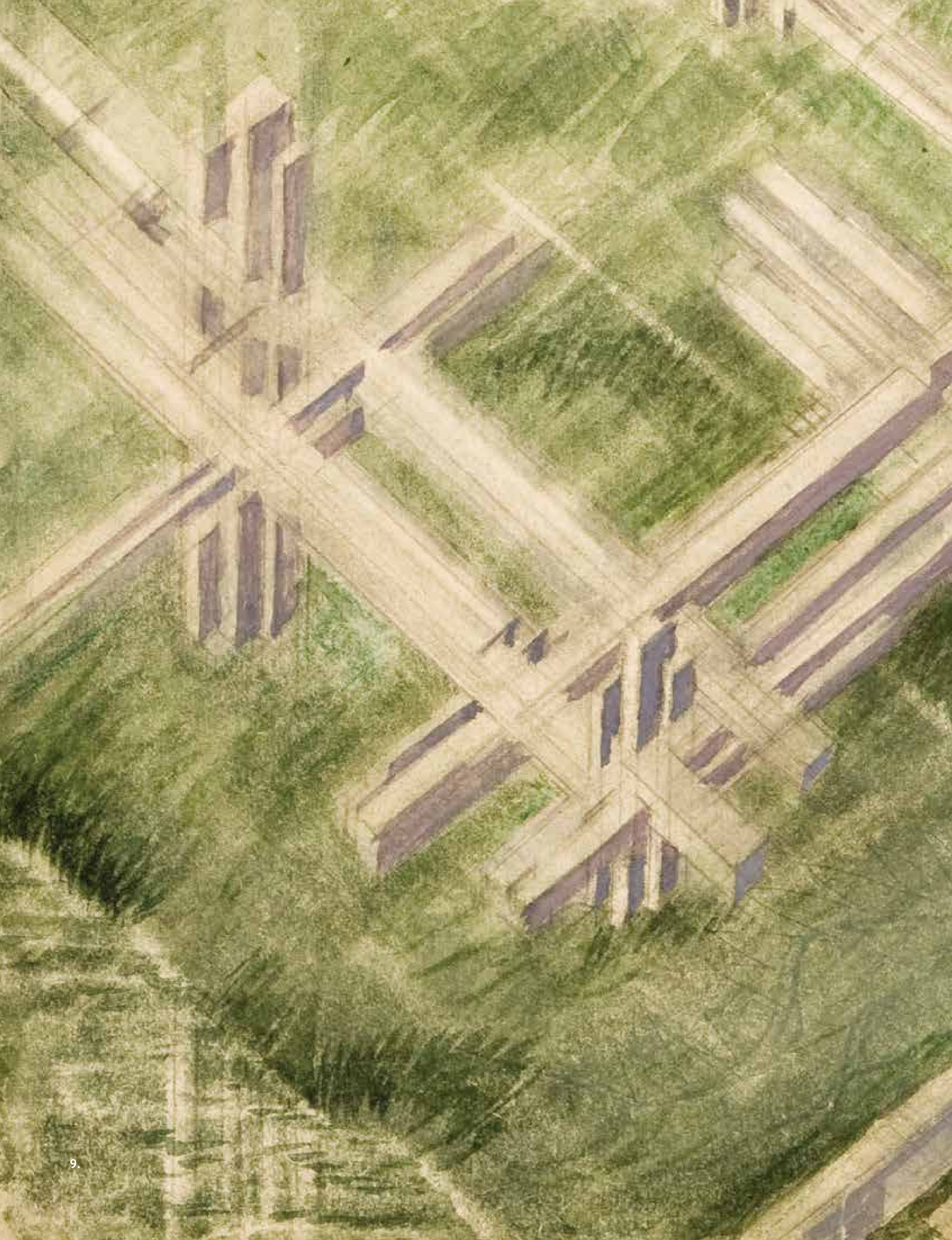

6.

Згадаем супрэматычныя ўварванні ў віцебскую прастору...
Рэгіна Хідэкель: Да Малевіча Віцебск афармляў Шагал, агітацыйнае мастацтва актыўна развівалася яшчэ з часоў Першай сусветнай. Новая ўлада асацыявалася з новымі формамі, мастакі цудоўна разумелі, як і камуністы ў той час, што ўвасабленне Чырвонай арміі на фоне рэпінскага пейзажу будзе выглядаць недарэчна. Мова новага мастацтва ў рэвалюцыйныя гады павінна быць сугучнай новаму сацыяльнаму парадку, яна станавілася знакавай, «партыйнай». Напрыклад, Троцкі, праязджаючы праз Віцебск, імгненна зразумеў, што тут ствараецца новае мастацтва. Рэвалюцыя ў мастацтве і мастацтва рэвалюцыі — гэта розныя рэчы. Рэвалюцыя ў мастацтве адбылася раней: супрэматызм як вышэйшая і апошняя ступень авангарду сцвердзіў сябе яшчэ ў 1915 годзе. Таму пачатак радыкальных перамен у мастацтве не мае дачынення да сацыяльнай рэвалюцыі, гэта было яе прадчуванне. Але сацыяльная рэвалюцыя гэтае мастацтва часова апрапрыявала.
Лазар Хідэкель, як і Малевіч, разумеў: прыйшоў час і новай архітэктуры, сугучнай новым тэхналогіям і новым хуткасцям. Напрыклад, убачыўшы толькі што ўзведзены будынак Казанскага вакзала, Малевіч назваў яго аплявухай жалезабетону. Абразілі жалезабетон гэтымі недарэчнымі гістарычнымі формамі і дэкорам. І з гэтай ідэяй стварэння новай архітэктуры Хідэкель і выступіў у УНОВІСе. І ідэя ўсіх натхніла, бо гэта была праца на будучыню.
Вось чаму я кажу, што Хідэкель быў больш блізкі да Малевіча, чым да Лісіцкага, хоць пачынаў вучыцца ў яго студыі. Малевіч не прыняў ніводнага

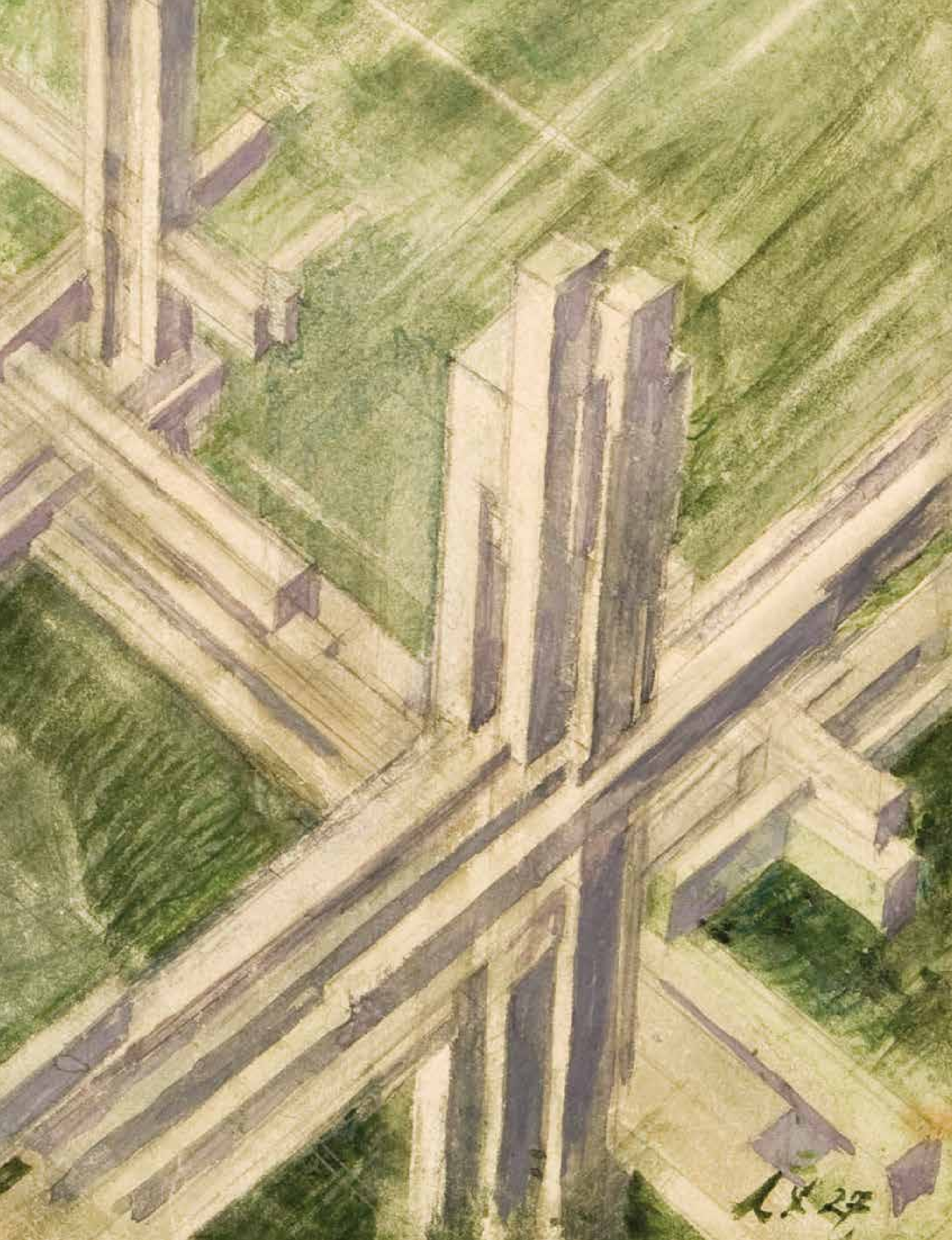


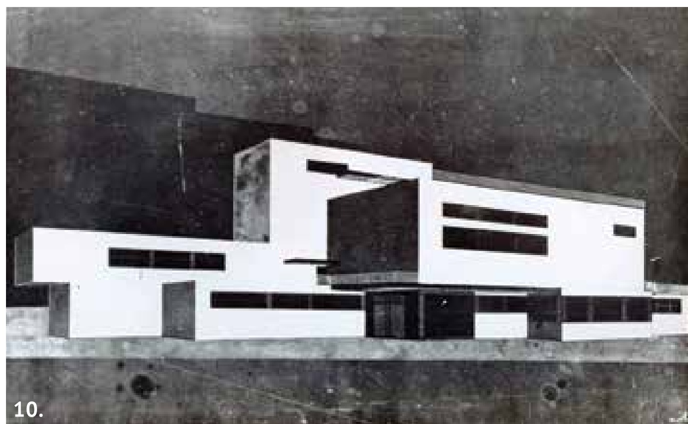
7.

8.



9.




10.

проўна Лісіцкага, ні трыбуну Чашніка, якую Лісіцкі перапрацаваў, і яна існуе як твор апошняга. У канцы 1920-га ён пакідае Віцебск і піша з Масквы: «Тое, што ў іх на вуснах, у нас на сталах», — аднак, калі Лісіцкі з'язджае з Віцебска, Лазар, вырашаючы праблему выхаду з двухмернага супрэматызму ў архітэктуру, ідзе іншым шляхам, развівае форму супрэматычнага аб'ёму. Так узнікаюць архітэктоны. І адным з першых быў гарызантальны архітэктон Хідэкеля 1922—23 гадоў: урбаністычная структура з падземным транспартным тунэлем. Цікава, што, параўноўваючы архітэктоны Малевіча і Хідэкеля, вы адразу адчуеце адрозненні ў падыходах. У Малевіча гэта супрэматычная ненаселеная скульптура, у Хідэкеля — падыход архітэктара. Яго графічная праца «Чорны квадрат, рассечаны крыжам» — гэта як бы від зверху на ўрбаністычны план перасячэння магістраляў. У Хідэкеля многія кампазіцыі прадугледжваюць выхад у аб'ём і, як наступны этап, стварэнне архітэктурнай прасторы. Усё мае нябачную ўнутраную канструктыўную схему. Канструкцыя як такая не адмаўлялася, яна якраз выкарыстоўвалася. Але з канструктывізмам і яго ідэалогіяй згоды не было.

Вы пісалі, што канструктывізм — гэта стыль, які застаўся ў сваім часе, а супрэматызм быў ад пачатку скіраваны ў будучыню...

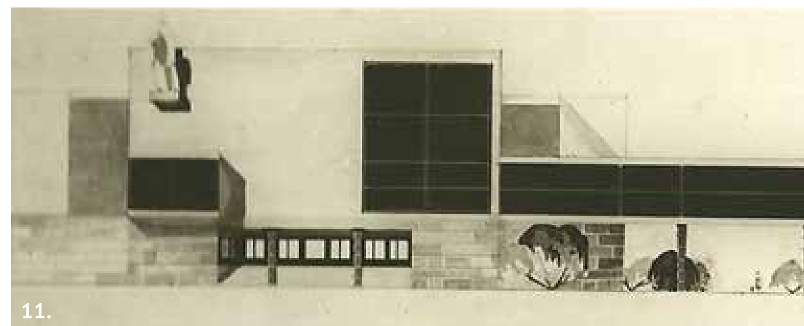
Рэгіна Хідэкель: Вельмі важна разумець розніцу паміж канструктывізмам і супрэматызмам, таму што канстуктывізм быў створаны мастакамі Родчанкам, Паповай, Сцяпанавай, якія ў мінулым былі супрэматыстамі, прайшлі праз супрэматызм Малевіча. У 1915 годзе яны разам удзельнічалі ў выставе «Супрэма», былі сябрамі гэтага таварыства. Але барацьба ў мастацтве адбываецца пастаянна — кожны дзень, кожную хвіліну. Асабліва ў той гарачы час, калі кожны пра сябе імкнецца заявіць. І яны адыходзяць ад Малевіча, фактычна выцясняюць яго з Масквы. Канструктывісты ствараюць сваю групу, дзе ставяць задачы супрацоўніцтва з савецкім грамадствам; на думку Малевіча, гэта было абслугоўванне. Ён інстынктыўна баіцца такіх рэчаў. У Віцебску таксама з'яўляюцца праблемы з уладай, праверкі, бюракратычная валтузня. Пачынае працаваць бюракратычны карны апарат, яго пах яны вельмі хутка адчулі, яшчэ ў Віцебску. Яны з'язджаюць у Петраград, і там Лазар ідзе ў кансерватыўную белападкладачную (студэнты насілі форму старога ўзору, шынялі на белых падшэўках) архітэктурную школу — Інстытут грамадзянскіх інжынераў, з вусатым швейцарам у дзвярах. Гэта адзін з апошніх інстытутаў, дзе традыцыйная педагагічная сістэма не была разбурана знутры. І там, у кансерватыўнай школе, Лазар пачынае вучыцца архітэктурнаму рамяству і адначасова праектаваць новую архітэктуру. Набывае вялікую папулярнасць, так як быў добра падрыхтаваны, робіць цудоўныя акварэльныя адмыўкі і прыносіць навіны з асяроддзя авангарду.

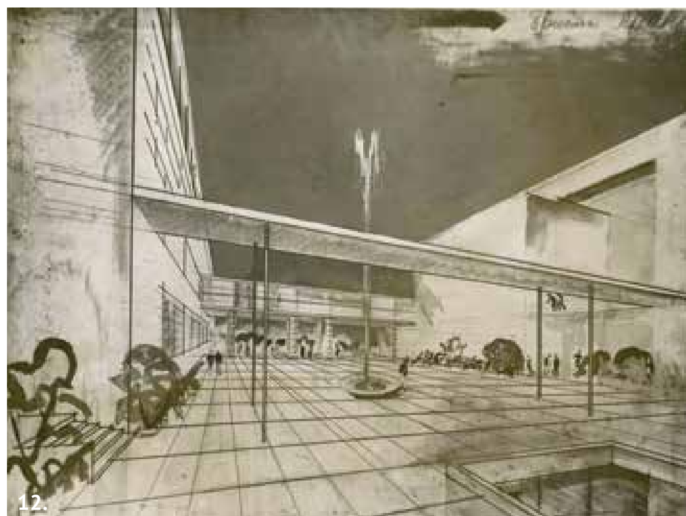
Марк Хідэкель: Нагадаю, што ў Віцебску яго выкладчыкам па класе акварэлі быў непераўзыдзены ў гэтай галіне Дабужынскі.

Рэгіна Хідэкель: Усюды гучыць, што Лазар Хідэкель — архітэктар, але перш за ўсё ён мастак. І больш за тое, сучасная архітэктура нарадзілася з жывапісу, у той час самай перадавой формы мастацтва. Хідэкель казаў, што архітэктарам яго зрабіў жывапіс, адсюль усе яго ідэі і формы і той прыярытэт, які ён аддаваў вобразу ў архітэктуры. Сёння многае лёгка зрабіць на камп'ютары, у той час усё выконвалася рукамі — з дапамогай аксанаметрыі выводзілі двухмерную прастору ў трохмерную — у аб'ём, і ён умеў гэта рабіць, а акрамя яго ў найбліжэйшым атачэнні ніхто не ўмеў. Выдатны гісторык авангарду Селім Хан-Магамедаў піша, што менавіта Хідэкель зрабіў усе гэтыя рашучыя крокі, бо ні Малевіч, ні Чашнік, ні Суэцін гэтага не ведалі, патрэбная была адмысловая падрыхтоўка — начартальная геаметрыя.

Лазар Хідэкель пра сябе пісаў: мастак, архітэктар, фантаст. На Захадзе мы яго называем visionary architect, архітэктар-візіянер.

У Петраградзе ў 1920-я Лазар надзвычай актыўны і пасляховы ў сваёй дзейнасці: ён узначальвае архітэктурны аддзел ГІНХУКа (Інстытута мастацкай культуры, якім кіраваў Казімір Малевіч), піша планы для арганізацыі яго дзейнасці, удзельнічае ў вытворчасці архітэктонаў, водзіць экскурсіі па Музеі жывапіснай культуры і раздзелах аддзела найноўшых плыняў Рускага музея. Ён аказвае вялікі ўплыў на прафесуру Інстытута грамадзянскіх інжынераў, у тым ліку на прафесараў Аляксандра Нікольскага і Рыгора Сіманава,


11.


12.

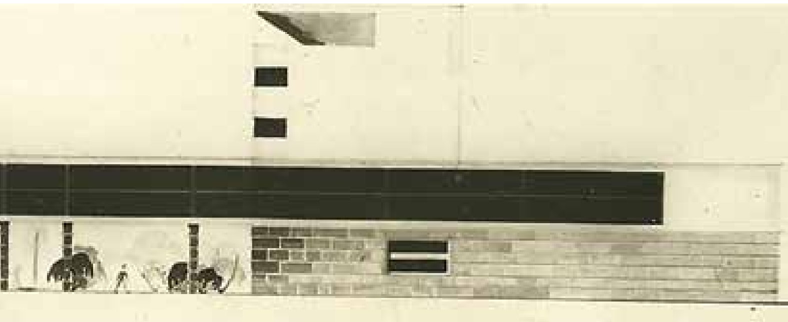
у суаўтарстве з якімі пачынае сваю практычную дзейнасць, бо абодва прафесары выкарыстоўваюць адкрытыя Хідэкелем формы супрэматычнай архітэктуры. Гэтыя працы пасля вызначылі аблічча ленінградскага архітэктурнага авангарду, што ўвайшоў у гісторыю як канструктыўны супрэматызм.

Таксама Хідэкель піша і публікуе тэксты пра неабходнасць рэформы ў галіне мастацкай адукацыі, пра тое, як трэба вучыць гледачоў разуменню сучаснага мастацтва, што публіка не разумее сучаснае мастацтва не таму, што адсталая, а таму, што ёй не здолелі яго патлумачыць. Яны пачыналі катэхізіс сучаснага мастацтва з Сезана, потым імпрэсіянізм, постімпрэсіянізм, кубізм, футурызм — і пераход да супрэматызму. А супрэматызм — гэта супрэма, далей няма куды.

У 1926 годзе Хідэкель стварыў першы супрэматычны праект, які Малевіч прыняў, і да такой ступені, што праз год апублікаваў яго ў Германіі пад сваім імем. У Малевіча былі на тое прычыны, ён рыхтаваўся да паездкі ў Польшчу і Германію, хацеў атрымаць там працу і спрабаваў прадставіць сябе архітэктарам, назваўшы сябе дырэктарам інстытута архітэктуры, які кіруе студэнта-

мі-архітэктарамі. Гэтая містыфікацыя не дапамагла яму атрымаць працу. Ён вяртаецца ў Расію, каб больш грунтоўна падрыхтаваць свой ад'езд і ўзяць з сабой жонку, дачку і маму, але выехаць яму больш не ўдалося: яго хапае ДПУ, адкуль ён выходзіць не зусім здаровым чалавекам і ў 1935 годзе памірае ад раку.

Трэба сказаць, што «аўтарства» Малевіча, які ў наступным нумары таго ж часопіса ўносіць карэктывы і абвяшчае аўтарам праекта Хідэкеля, не дазволіла імю маладога архітэктара стаць такой жа сенсацыяй на Захадзе, якой ён стаў у Расіі яшчэ студэнтам трэцяга курса. Гэта быў зорны час Хідэкеля, ён здолеў выказаць у архітэктуры формаўтваральныя прынцыпы супрэматызму і стварыў эталонны твор архітэктуры дынамічнага супрэматызму. Працоўны клуб публікуецца ў часопісе «АСА» — і Хідэкель становіцца самым маладым членам Таварыства сучасных архітэктараў. Ён атрымлівае заказы, удзельнічае ў конкурсах і ў пачатку 1930-х праектуе першы сацгарадок з электрастанцыяй



па плане ГОЭЛРО ў Неўскай Дуброўцы пад Ленінградам. Пачынаючы з сярэдзіны 1920-х, паралельна з вучобай і архітэктурнай практыкай, ён пачынае ствараць свае серыі гарадоў будучыні — аэра, плывучыя, лятучыя гарады, узнесеныя над зямной паверхняй, якая застаецца некранутай, і кантакты паміж імі зводзяцца да мінімуму. Штуршком для стварэння плывучага горада паслужыла паводка ў Ленінградзе ў 1924 года, і ён прыдумаў архітэктуру тыпу Ноева каўчэга, распрацаванага як гіганцкія полыя бетонныя структуры, што падымаюцца разам з узроўнем вады, абараняючы ад затаплення. Сёння ў Галандыі будуюць такія ж платформы. Сто гадоў таму Лазар Хідэкель прадбачыў і распрацаваў канструкцыі, якія цяпер сталі ўжываць. Падрабязным чынам намаляваў і распісаў усе, у нас у архіве захоўваюцца гэтыя эскізы і распрацоўкі.

Марк Хідэкель: Ідэя гарадоў будучыні нарадзілася менавіта ў гэты час, і ў нас ёсць дакументальнае пацверджанне таго, як Малевіч у 1927 здымаў фільм...

Рэгіна Хідэкель: Малевіч хацеў зрабіць дакументальны фільм пра развіццё супрэматызму, «Супрэматычную фільму». Згадаю, што супрэматызм яны вывучалі па наступнай схеме: спачатку чорны супрэматызм, больш цяжкі (бо супрэматызм валодае такой катэгорыяй, як вага, якая знаходзіцца ў суадносінах з колерам), потым каляровы (колер лягчэйшы за чорны), потым белы, палегчаны, і апошняя стадыя — сярэбраны, што асацыюецца з металічнай фактурай, якая ўжываецца сёння ў ашалёўцы дамоў. Вось гэтыя стадыі супрэматызму, іх Хідэкель праходзіць як мастак.

Марк Хідэкель: Калі Малевіч здымаў фільм, то захаваліся яго запісы, маўляў, абавязкова вазьміце ў Хідэкеля яго аэрападобныя гарады. То-бок яны ўжо былі зробленыя. У 1927-м ён абсалютна дакладна сфармаваў ідэі аэрагарадоў на апорах, гэтая ідэя выйшла з жывапісу, праз архітэктоны — у аб'ём. Гэты момант важны, бо ён пацвярджае спрадвечнасць яго ідэй у мастацтве і архітэктуры.

Рэгіна Хідэкель: У 1920-м Хідэкель сумесна з Чашнікам выдалі маніфест «АЭРА», там Хідэкель фармулюе задачы архітэктара, якімі іх сабе ўяўляў 16-гадовы падлетак. Яго галоўны пасыл — зняць супярэчнасці паміж развіццём цывілізацыі і захаваннем прыроды. Зразумела, што цывілізацыя развіваецца, знішчае прыроду. Як адшукаць гармонію? Гэты пошук стаў цэнтральнай тэмай яго творчасці. Яго гарады будучыні адрозніваюцца ад падобных праектаў іншых аўтараў, таксама і ў СССР. Задача Хідэкеля — палепшыць быццё чалавека і абараніць яго ад уздзеяння клімату і прыродных катастроф, а таксама абараніць прыроду і яе прыгажосць ад непамернага ўздзеяння цывілізацыі. Напрыклад, у Круцікава горад будучыні — гэта капсула. Хідэкель не мог дазволіць сабе гвалт з чалавека, ён лічыў, што нават дах будынка можа быць плоскім, каб зрабіць там сад, месца адпачынку для аднаўлення здароўя людзей, якія жывуць у перанаселеных кватэрах. Ён хацеў, каб зямля заставалася некранутай для наступных пакаленняў, а ўся дзейнасць чалавека адбывалася наверсе. Верыў у сучасную тэхніку, ліфты, канструкцыі і тэхналогіі, якія дазволяць ажыццявіць такое вертыкальнае занаванне.

Настаўнік Лазара Малевіч фармуляваў ідэю ўзнікнення супрэматызму: ён выйшаў за гарызонт і апынуўся ў бязмежнай прасторы. І гэты космас, пазбаўлены сілы прыцягнення, стаў прасторай жывапіснага палатна. Але калі ў Малевіча формы плаваюць як канфеці, строга не злучаныя адна з адной, то Хідэкель аб'ядноўвае іх у адзіную абжытую структуру...

Марк Хідэкель: ...больш архітэктурна, тут адбіўся ўплыў Лісіцкага, а таксама асаблівасці ўласнага таленту.

Рэгіна Хідэкель: У працах Хідэкеля з'яўляюцца формы будучых касмічных апаратаў. У пачатку 1920-х выходзіць кніжка Перэльмана пра касмічныя падарожжы, Цыялкоўскі праектуе ракеты... І гэты 16-гадовы хлопчык стварае так званыя касмічныя бурбалкі і спрабуе адлюстраваць міжпланетны палёт. Траекторыя хідэкелеўскага супрэматызму асаблівая: першы раз ён узлятае разам з Шагалам — над дамамі Віцебска, пасля яго аднясе далёка-далёка ў космас разам з Малевічам і гэтымі бурбалкамі, а пасля ён вяртаецца ў гарады будучыні, якія ўспрымаліся рэалізуемымі ў той час, раз узвялі Эйфелеву вежу. А потым працуе на зямлі, і яго будынкі цікавыя тым, што ён іх успрымае зверху, у аснове іх планаў — супрэматычныя кампазіцыі.

Марк Хідэкель: Ты некалі напісала: «касмічныя гены супрэматызму».

Рэгіна Хідэкель: Тэма касмізму хвалявала яго ўсё жыццё.

Марк Хідэкель: Яны правільна казалі, што іх зразумеюць толькі праз сто гадоў. Сёння ў Нью-Ёрку мы назіраем гэтае бясконцае імкненне ўверх, яны прадбачылі гэты рух, спрабавалі патлумачыць, гуманізаваць і спраектаваць.

Рэгіна Хідэкель: Цікава, калі Малевіч у 1927 годзе рыхтаваўся да сваёй замежнай паездкі і думаў, як сябе прадставіць, ён зрабіў вядомы калаж: упісаў чорны архітэктон у фатаграфію шматпавярховых вышынных будынкаў у даўнтаўне Нью-Ёрка. Прычым ён выбірае форму, блізкую да архітэктонаў Хідэкеля 1927 года, якія, быць можа, і былі замоўленыя Малевічам для гэтай мэты. І просіць: хай Хідэкель яму прадаставіць, а калі не знойдзе старых, то намалюе новы. 1927-м годам датуюцца чатыры выявы архітэктонаў, якія не толькі можна ўвасобіць сёння, але яны пастаянна ўзнаўляюцца ў розных інтэрпрэтацыях. Яны абсалютна сучасныя.

І па гэтых архітэктонах відавочна: супрэматычная архітэктура перагнала тое, што адбывалася ў Амерыцы, — там яшчэ развіваўся мадэрн, арт-дэко, які нашмат бліжэй да сталінскай архітэктуры 1930-х, чым да авангарду.

Вяртаючыся да пытання пра супрэматызм і канструктывізм... Канструктывізм — гэта парасонавае паняцце, пад якім збіраюцца розныя напрамкі і персаналіі. Канструктывізм нарадзіўся ў тэатры Меерхольда — як ідэя агалення канструкцыі. Потым ён прыходзіць у архітэктуру і распаўсюджваецца як форма савецкай і сучаснай левай архітэктуры ў Еўропе. Гэтая архітэктура звязаная з вырашэннем сацыяльных задач канкрэтнага моманту і паводле функцыянальных параметраў, як і стылістычна, застаецца гістарычнай формай свайго часу, тады як супрэматызм і сёння ўспрымаецца сучасным і скіраваным і ў будучыню. Таму што ў яго іншае інтуітывісцкае разуменне формы: спачатку яны здзейснілі выхад у аб'ём, прычым ішлі не ў архітэктуру, а з двухмернага аркуша ў трохмерную прастору. Гэта выхад у чыстую форму. Татлін і Малевіч тут былі вечныя канкурэнты. Ідэя такой канкурэнцыі ішла ад Татліна, бо ў яго была своеасаблівая параноя, яму здавалася, што ў яго крадуць яго ідэі. Ён зачыняў вокны, каб Малевіч нічога не ўбачыў. Яны ўсе былі крыху містыфікатары, а ў авангардзе ішоў лік на дні — хто першы.

...Малевіч быў вышэй за гэта, яго супрэматызм адарваўся ад сацыяльных рэалій. Высокага класа быў чалавек. Канец яго быў досыць драматычны: ён прасіў, каб яго выпусцілі за мяжу вылечыцца, яго, вядома ж, не выпусцілі. А Лазар працягваў займацца архітэктурай, пабудаваў свае знакавыя будынкі,

тыпу кінатэатра «Масква», пасля вайны ўзнавіў архітэктурны факультэт. Пасля быў 1948 год, справа ленінградскіх лекараў, людзі проста знікалі.
Калі Сталін памёр, ва ўсіх авангардыстаў, якія дажылі да гэтага часу, адкрылася другое дыханне. Адліга была зманлівай і нядоўгай, але ўжо не было страху за жыццё, толькі за тое, што выганяць з працы, не дадуць заслужанага ці народнага. Лазару, дарэчы, ніколі заслужанага так і не далі. Але, цікава, ён вярнуўся да авангарду на нейкім новым вітку, ствараў неверагодныя рэчы, прычым раней за многія кірункі на Захадзе. Напрыклад, яго мінімалізм такі ж, як заходні ў 1960-я, выявіўся, калі ён яшчэ знаходзіўся ў Свярдлоўску падчас вайны: ён пачаў маляваць помнікі Перамозе і фарбаваў іх у сіні колер.
Бо ён ішоў ад самых вытокаў...
Рэгіна Хідэкель: Так, логіка развіцця авангарду яго вяла. І ва ўсіх яго далейшых працах адчуваецца пачуццё таямніцы наступнага этапу развіцця мастацтва.
Ці прарасла яго папяровая архітэктура ў рэальныя праекты?
Марк Хідэкель: Для мяне і майго сына Рамана філасофска-мастацкія ідэі супрэматызму – гэта база, з дапамогай якой сёння можна адказваць на многія выклікі часу. Мы трапілі ў Амерыку ў 1992 годзе на знакамітую выставу авангарду «Вялікая ўтопія» ў музей Гугенхайма, куды прывезлі працы Лазара Хідэкеля. Там пазнаёміліся з Захай Хадзід, з людзьмі, якія сапраўды шанавалі і развівалі гэтыя ідэі. І я стаў задумвацца, як працягнуць ідэю гарадоў будучыні. Тады прыдумаў канцэпцыю вертыкальнага хайвэя. Бо што такое Амерыка? Хайвэй і домікі вакол. Мы стварылі праект-канцэпцыю штучнага збудавання, што было дастаткова экалагічным, бо не было замкнёным і складалася з трох відаў канструкцыі – кансольна-бэлечнай сістэмы, вантавых канструкцый – як маставых і спіралепадобнай сістэмы, як ДНК, бо, акрамя ўнікальных трывальных характарыстык, у структуры прасторы ДНК ёсць тры выхады. Гэтая ідэя мне спатрэбілася, калі я ўдзельнічаў у конкурсе пасля трагедыі ў Сусветным гандлёвым цэнтры Нью-Ёрка. Я стварыў новы тып хмарачоса пад назвай Vertical Highway. Гэта быў працяг гарадоў будучыні, але з улікам новых выклікаў: будынак немагчыма разбурыць, бо ў выпадку надзвычайных сітуацый хоць бы адна з вышэйназваных сістэм забяспечыць стабільнасць канструкцыі і магчымасць для эвакуацыі. У ім чалавек жыве не ў замкнёнай кватэры – сістэме боксаў, а на абмежаванай, але адкрытай плоскасці ва ўласным доме. Участкі размешчаны вакол транспартнага ядра спіральных дарожных рамп і іншых вертыкальных камунікацый.
Але выйграў не я, а Лібескінд, але нават удзел у гэтым конкурсе пацвердзіў, што ідэі авангарду жывуць. Пасля, калі здарыўся ўраган Сэндзі, які затапіў палову Нью-Ёрка, мы з Раманам сталі распрацоўваць горад-мост, ідэя яго ідзе з 1920-х. Гэта развіццё экалагічных ідэй авангарду, але з акцэнтам на абарону чалавека ад прыроды. Мы абаранялі прыроду горада, здавалася, непатапляльных каменных джунгляў ад ураганаў і іншых прыродных катаклізмаў. Распрацоўвалі некалькі падобных канцэпцый.
Рэгіна Хідэкель: Насамрэч дамы на апорах сёння абавязковыя для прыбярэжных тэрыторый.
Марк Хідэкель: Мне паказвалі, як падчас урагану ў Мексіканскім заліве дом, які выстаяў, быў на бетонных апорах, праўда, умацаваны. Мы акцэнтавалі задачу на абарону чалавека ад прыроды, а ў Лазара была гармонія: ён хацеў даць магчымасць развівацца прыродзе, а чалавеку не залежаць ад прыроды.
Рэгіна Хідэкель: Ён называў працу архітэктара добрай прафесіяй.
Ідэі супрэматызму вы таксама выкарыстоўвалі, як вы казалі, у праекце «Апалон-Саюз»: гэта стварэнне паселішчаў на Месяцы ў 1970-я. Тады наладжвалася супрацоўніцтва ў космасе паміж ЗША і СССР.
Марк Хідэкель: Бацька быў шчаслівы, што мы ўцягнутыя ў гэты праект на Месяцы – праектаванне паселішча ў экстраардынарных умовах. Мы стваралі новыя модулі, якія складваюцца і трансфармуецца, бо нельга ў космас вазіць дамы. Толькі сціснутыя канструкцыі-таблеткі, якія маглі б размясціцца ў багажніку «Апалона» круглай формы і раскрыцца ў заселеныя модулі на месцы.
Раман, вы займаецеся пераводам папяровай архітэктуры Хідэкеля ў лічбавую прастору...
Раман Хідэкель: У Лазара было шмат замалёвак і эскізаў на касмічную тэму – арбітальныя станцыі, што лётаюць у міжпланетнай прасторы. І ёсць карціны, на якіх архітэктоны размешчаны нібы на арбіце Зямлі. І Малевіч, і Хідэкель прадбачылі касмічныя паселішчы, планіды для землянітаў. Мая персанальная інтэрпрэтацыя заключаецца ў тым, што я бачу гэтыя аб'екты як шматкіламетровыя мегаструктуры, нібы з фільмаў навуковай фантастыкі – толькі сто гадоў пасля. Выкарыстаўшы сучасныя тэхналогіі 3D-візуалізацыі, я змог узнавіць гэтыя вобразы, паглядзець, як гэтыя мегаструктуры будуць вісець над ландшафтам або ў космасе. Як незалежныя гарады, якія самі сябе забяспечваюць і не ўплываюць адмоўна на навакольнае асяроддзе. То-бок яны ўзаемадзейнічаюць, але захоўваюць і сябе, і асяроддзе. Ідэя ў тым, што людзі там жывуць, працуюць, спускаюцца на зямлю і бачаць некрануты ландшафт. Лазар на сорак гадоў апярэдзіў экалагічны рух, які на Захадзе пачаўся ў 1960–70-я.
Супрэматызм мае свае вытокі ў рускім касмізме. Фёдараў узяў ідэі Іагана Бруна пра так званую плюральнасць светаў – бясконцую колькасць светаў, дзе людзі могуць жыць, таксама ўтапічныя эсхаталагічныя хрысціянскія ідэі, як рай на зямлі. І ён ведаў, што ўсе гэтыя гістарычныя працэсы мы можам узнавіць з дапамогай тэхналогій, то-бок мы зможам ажыўляць ідэі. Малевіч загарэўся гэтым. Тады наогул было шмат іншых касмістаў, містыкаў, такіх навукоўцаў, як Вярнадскі, Чыжэўскі, але Малевіч гэтыя ідэі ўвасобіў у мастацтве. Ідэі супрэматызму – пераўзысці рэальнасць, нават смерць, пра што казаў і Фёдараў: людзі пераадолеюць смерць і змогуць узнавіць усіх мёртвых. Мой дзед марыў, што ў новай дзяржаве, узброеныя ідэямі супрэматызму, яны пабудуюць светлую будучыню.
З якімі праблемамі вы сутыкнуліся пры папулярызацыі спадчыны Лазара Хідэкеля? Як яна ўлучаная ў кантэкст сусветнага мастацтва?

1. Лазар Хідэкель.
2. Раман, Рэгіна і Марк Хідэкелі ў Музеі гісторыі ВНМВ.
Фота Алены Каваленка.
3. Чорны квадрат, расколаты крыжам. Аловак, туш. 1920.
4. Архітэктон у прасторы. Акварэль, туш. 1922.
5. Надводны горад. Акварэль, гуаш. 1925.
6. Жоўты крыж. Алей. 1923.
7. Архітэктоны. Гуаш, акварэль, туш, аловак. 1927.
8. Горад будучага. Архітэктура на апорах. Туш, аловак. 1926–1928.
9. Горад будучага. Архітэктура на апорах. Акварэль. 1927.
10. Рабочы клуб. Курсавы праект. 1926.
11, 12. Праект Дома культуры «Красное знамя».
13. Кінатэатр «Москва» ў Ленінградзе. 1937–1939.

Рэгіна Хідэкель: У архіве Лазара Маркавіча ёсць дакумент, які называецца «самасправаздачы архітэктара Хідэкеля» 1936 года. Яму задавалі там шмат пытанняў, закідвалі яму, што ў яго архітэктуры відавочны ўплыў Захаду. На гэта Лазар Маркавіч адказаў: «Не, што вы, гэта мы ўплывалі на Захад. Гэта мой настаўнік Малевіч стварыў такі кірунак у мастацтве, гэта мы стварылі новую архітэктуру. Яны гэта ўсё ўзялі ў нас». У той час падобны нечаканы паварот тэмы мог выратаваць жыццё. І вядучы сказаў: «А, цяпер я разумею, што гэта вы паўплывалі на ленінградскі авангард, і ленінградскі авангард прыняў такія супрэматычныя формы».

Да чаго я гэта кажу: супрэматызм моцна ўплываў на тагачаснае мастацтва і архітэктуру, асабліва на еўрапейскую. Мы ведаем, як Малевіча сустракалі ў Польшчы, Германіі, там былі спрэчкі, хто раней, хто пазней. Але мы ведаем, што яго прыярытэты прызнаваліся яшчэ пры жыцці. Пасля вайны сітуацыя ў свеце змянілася, бо Савецкі Саюз афіцыйна адмовіўся ад сваёй авангарднай спадчыны, і яе сталі расхопліваюць па частках. Калі я апынулася ў Амерыцы ў пачатку 1990-х, у мяне была задача як у куратара ўвесці сучаснае рускае мастацтва ў сусветны кантэкст, параўнаць яго дасягненні з творчасцю найбольш важных заходніх і амерыканскіх мастакоў, прызнаных у сусветнай культуры. І я пачала рабіць параўнальныя выставы, якія адкрылі нашым мастакам шлях у музеі, галерэі і да калекцыянераў.

Другое пытанне, калі я стала рабіць гэтыя параўнальныя выставы, я выдатна разумела, што амерыканскі мінімалізм на сто адсоткаў грунтуецца на супрэматызме, і калі я паспрабавала знайсці ў літаратуры нейкія пацверджанні гэтаму (заўсёды патрэбныя спасылкі, цытаты), я наогул нічога не знайшла. У 1995 годзе была выстава рускага-яўрэйскага авангарду ў Яўрэйскім музеі ў Нью-Ёрку, і вельмі паважаны крытык Хілтан Крамер напісаў, што ён ашаломлены працамі мастака, імя якога не чуў, але ўбачыў яго канцэнтрычныя кругі, якія праз сорак гадоў пачаў рабіць Кенэт Ноланд, адзін з вядучых амерыканскіх мастакоў — мінімалістаў колеравага поля. Разумныя адукаваныя крытыкі гэта заўважылі. Літаральна некалькі гадоў таму, калі гэтыя мастакі-мінімалісты пайшлі ў лепшы свет, пачалі публікаваць іх успаміны і перапіску. І высветлілася, што яны ўсё выдатна ведалі пра супрэматызм, перадавалі інфармацыю адзін аднаму.

У інтэрнэце мы пазнаёміліся з многімі людзьмі, якія будуюць свае ўласныя канцэпцыі на ягоных ідэях. Напрыклад, Круз Гарсія, прафесар з ЗША, піша пра тое, што канструктывізм — мёртвае, а супрэматызм — вечнае, піша пра вольнага чалавека Хідэкеля і што яго гарызантальныя структуры — архітэктоны — плывуць як картэзіянскія формы.

На Венецыянскім біенале 2020 года будзе прадстаўлена кніга з 50 геніяльнымі ідэямі, якія вызначылі найбольш істотны ўклад нашай цывілізацыі ў будучыню, там ёсць Лазар Хідэкель, яго гарады будучыні.

Хідэкель верыў, што калі зноў наступіць час вялікіх ідэй, то для вырашэння маштабных праблем, якія стаяць перад чалавецтвам, асабліва ў пытаннях узаемаадносін чалавека, прыроды і архітэктуры, то згадаюць яго імя.

Заха Хадзід, Даніэл Лібескінд, Рэм Колхас і іншыя, прызнаюць, што ўплыў супрэматызму быў вырашальным у іх творчасці. Яны адкрывалі новыя магчымасці формаўтварэння, новае адчуванне прасторы, руху, гэта стала магутным стымулам. У Швейцарыі праходзіла выстава пад назвай «Заха Хадзід і супрэматызм». Нам здаецца, што ў яе не зусім чысты супрэматызм, аднак гэты стыль стаў для яе магутным імпульсам. І для Лібескінда, які на конкурсе Хідэкеля ў сваім звароце казаў, маўляў, калі ў маладых архітэктараў і ёсць прычына займацца архітэктурай, то толькі таму, што быў Хідэкель.

SUMMARY Lazar Khidekel is one of the most important artist and architects of the Russian avant-garde, especially of Suprematism movement. He was a student of Marc Chagall, El Lissitzky and Kazimir Malevich, one of the founders of UNOVIS, the first in the 20th century art science laboratory, the author of the first ecological manifesto AERO (1920) and the first Suprematist architect and visionary, whose varies types of the cities of future have "represented the future of the planet in world-wide projects".

In 2013, the Lazar Khidekel Society, which manages his heritage, instituted an award for innovative and environmental projects by young architects and thinkers. To present the awards at the 2019 National Architecture Festival, the Khidekel family came to Minsk from the United States: architect and designer Mark Khidekel with his wife, art historian Regina Khidekel, and their son, urban architect Roman Khidekel. While Mark and Roman are developing Lazar Khidekel's ideas in their architectural projects, Regina works with the archives both to popularize Lazar Khidekel's ideas and to include his heritage in the world art context.

Alesia Bieliavets and Alena Kavalenka talked with the American guests. Here is the summary of the interview:

After studying at the Vitebsk Gymnasium of Alexander I, Lazar Khidekel was admitted by Marc Chagall to the Vitebsk Art School. When Lissitzky appeared at the School, Lazar enrolled in his class of architecture and typography. Studying at Lissitzki's studio had a great effect on Lazar. When Malevich came, everything radically changed. Malevich is a leader; he "captivates" young people. So immediately a group was formed of pupils closest to Malevich. Judging from the sketches, drawings and texts preserved in our archives, one can conclude that they were taught philosophy and suprematist ideas, for every sketch of Khidekel's is devoted to the analysis of some problem, for instance, the elements of a composition which must be in suprematist correlation: energetic interactions, relocations and juxtapositions.

Lazar Khidekel, like Malevich, realized that time had come as well for new architecture, which would be in keeping with the new technology, engineering and the new speeds. He aired this idea at UNOVIS. When Lissitzki leaves Vitebsk, Lazar elaborates the shape of suprematist volume. This gave rise to the emergence of architectons. Comparing Malevich's and Khidekel'sarchitectons, one immediately sees the difference in the approaches. Malevich's is a suprematist uninhabited sculpture, Khidekel's is an architect's approach. Many of Khidekel's compositions suggest a volumetric solution and, further, creating an architectural space.

On arrival in Petrograd, Lazar enters the Institute of Civil Engineers. Khidekel said it was painting that made him an architect, hence all his ideas, shapes and the primary meaning that he attached to vision in architecture.

In the 1920s in Petrograd, Lazar is exceptionally active and successful in his activities — he is a head of the architectural department of GINKhUK (the Institute of Painterly Culture directed by Kazimir Malevich), takes part in the production of architectons, guides tours around the Museum of Painterly Culture and sections of the latest trends department at the Russian Museum. He exerts immense influence on the professors of the Institute of Civil Engineers — Alexander Nikolsky and Grigory Simonov, in collaboration with whom he begins his practical activity. These works later defined the image of the Leningrad avant-garde architecture. Starting from the mid-1920s, along with studies and architectural practice, he begins to create his series of futurist cities — aero-cities, floating and flying cities hovering over the surface of the earth, which remains untouched and in minimal contact with the construction and is accessible for people to enjoy the beauty of nature.

As Lazar's teacher Malevich formulated the idea of the emergence of suprematism, he went beyond the horizon and found himself in boundless space, which, devoid of gravity, became the space of the painting canvas. While Malevich's shapes float like confetti not firmly attached to each other, Khidekel unites them in a single inhabited structure.

Khidekel's art works and unprecedented archive of documents survived the tumultuous years of Leningrad siege during the WWII and Stalin's purges. It is purely thanks to the dedication of Lazar's son Mark Khidekel, an architect and urban designer in his own right, along with his wife Regina Khidekel, an art historian with a profound knowledge of Russian art history, that Lazar Khidekel's estate has been kept together to this day. Regina Khidekel has been critically incorporating it within the context of art history for a number of years and it offers a quite inexhaustible resource from which to obtain a deeper understanding of suprematism.

The Lazar Khidekel solo exhibition at the National Art Museum of Belarus is a result of close cooperation with Mark, Regina and their son Roman Khidekel. The exhibition has become the main event of #UNOVIS100 project, organized by the Belarusian-Jewish Cultural Heritage Center, Museum of history of Vitebsk Folk Art School and A1 company.

Dr. Khidekel has made a substantial contribution to the scholarship on Lazar Khidekel through her cataloguing and organisational activities for the Lazar Khidekel Archive, her research, and her curatorial expertise, which has resulted in several international exhibitions, conferences, lectures and publications. Above all, she edited and contributed to the monograph Lazar *Khidekel and Suprematism* (Prestel Publishing, 2014).

Апосталы МАЛЕВІЧА. Мікалай Суэцін і Ілля Чашнік

СЯРОД УСІХ НАПРАМКАЎ У ВЫЯЎЛЕНЧЫМ МАСТАЦТВЕ, ПРАДСТАЎЛЕНЫХ У ШАГАЛАЎСКАЙ ВІЦЕБСКАЙ НАРОДНАЙ МАСТАЦКАЙ ВУЧЭЛЬНІ, МЕНАВІТА КАНЦЭПТ МАЛЕВІЧА БЫЎ ПАДМАЦАВАНЫ ПЕДАГАГІЧНАЙ ПАСЛЯДОЎНАСЦЮ, ЗАРАДЖАНЫ АРХІТЭКТУРАЙ БУДУЧЫНІ, СПАЛУЧАНЫ З ДЫЗАЙНАМ — УСІМ ТЫМ, ШТО СТАЛА НАЙБОЛЬШ АКТУАЛЬНЫМ У XX СТАГОДДЗІ. ШКОЛА МАЛЕВІЧА ВЫЙШЛА ЗА МЕЖЫ ФАРМАТУ ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА, АТАКАВАЛА І ПАГЛЫНУЛА ГАРАДСКОЕ АСЯРОДДЗЕ, НАСЫЦІЎШЫ ЯГО АРТ-АБ'ЕКТАМІ.

Таццяна Катовіч

Ядром УНОВІСа сталі некалькі вучняў Малевіча, якія ў сваім мысленні найбольш блізка прымыкалі да мастацкай прапановы майстра. І ў гэтым шчыльным ядры было яшчэ адно ядро — супрэматычна-філасофскае: у ім дэталёва распрацоўвалася агульнае вучэнне. Гэта Мікалай Суэцін і Ілля Чашнік.

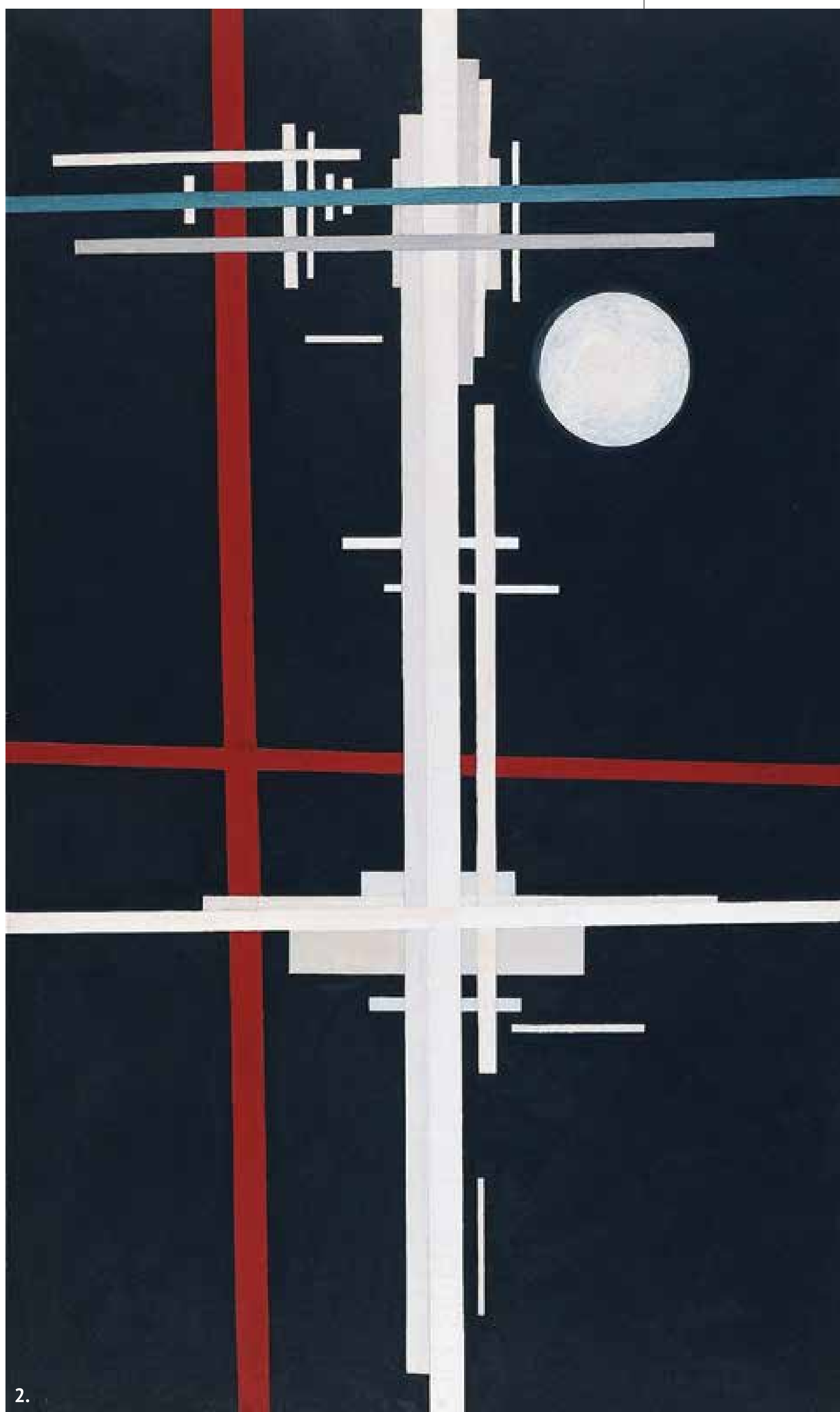
У Віцебску яны разам з Малевічам уваходзілі ў філасофска-навукова-даследчую экспедыцыю, дзе вялі працу па другім, супрэматычным аддзеле, заданнем якога былі пошукі руху супрэматычных формаў і стварэнне табліц з аналізам сіл пабудовы і ўспрымання, а таксама даследаванне колеру. Ілля Чашнік займаўся ў гэтым аддзеле-лабараторыі сістэмай дынамічных канструкцый пад назвай «УЭЛ». Казімір Малевіч перасцерагаў сваіх вучняў ад павярхоўнага стаўлення да супрэматызму, настойваў на тым, што гэта не асобныя прыёмы і нават не іх сукупнасць, сцвярджаў, што нельга ўспрымаць сістэму супрэматызму як спалучэнне геаметрычных плоскасцяў і формаў. Ад вучняў ён патрабаваў філасофскай глыбіні мыслення. І ў гэтым сэнсе ў дзейнасці вузкага кола УНОВІСа выдзяляюцца дзве паралелі: 1) укараненне супрэматызму ў асяродак і акупацыя асяродку супрэматызмам на ўзроўні дызайнерскіх распрацовак; 2) распрацоўка Малевічам супрэматычнага канона (выкладзенага ў ягонай віцебскай працы «Супрэматызм. 34 малюнкі») і варыянтаў супрэматычнага канона, прапанаваных ягонымі бліжэйшымі вучнямі.

У 1915-м 18-гадовы Мікалай Суэцін з'явіўся ў Віцебску, у канцы 1918-га — паступіў у Віцебскую народную мастацкую вучэльню, створаную Шагалам. Заняткі ў архітэктурнай майстэрні Лазара Лісіцкага праз год, калі ў ВНМВ пачаў выкладаць Малевіч, перараслі ў паралельныя штудыі. А ў лютым 1920-га Суэцін ужо сябра Тваркама УНОВІСа. Ілля Чашнік пасля нядоўгага знаходжання ў Другіх Дзяржаўных вольных мастацкіх майстэрнях у Маскве вярнуўся ў Віцебск, паступіў у ВНМВ, таксама займаўся ў майстэрні Лісіцкага, а потым стаў вучнем Малевіча. Малевіч для іх абодвух быў пунктам адліку — у мастацкай практыцы і ў мастацкім мысленні. Абодва яны тварылі ў рамках яго супрэматычнага канона.

Віцебская фатаграфія УНОВІСа, зробленая на вакзале 5 чэрвеня 1920 года ў момант ад'езду ў Маскву на 1-ю Усерасійскую канферэнцыю выкладчыкаў і навучэнцаў дзяржаўных вольных мастацкіх майстэрняў. Справа ад Малевіча крыху ніжэй — Ілля Чашнік. У Малевіча ў руцэ супрэма, падобная да блюда. Даследчыкі не выключаюць, што яе зрабіў Чашнік.

1.

Своеасаблівасць Суэціна была ў прыхільнасці да дыяганальных рухаў. У цэнтры ягоных кампазіцый існуе / рухаецца супрэматычнае цела / снарад (тэрмін В. Ракіціна), што разрывае прастору: хуткасць нібыта толькі пачынае набірацца, але дынамічнае імкненне ў работах Суэціна не пераходзіць у футурыстыч-


2.

нае мільганне і цэласнасці формы не парушае. Мікалай Суэцін не пераходзіў за грань пругкасці канона, не ўводзіў новыя структурныя складнікі, ён заўжды заставаўся ў памежнай вобласці. У яго заўсёды была найбольш моцная канцэнтрацыя дынамізму на плоскасці і пачатак развароту ў прастору. У кожнай з прац была заўважная гранічная пругкасць дынамічнай формы, трансфармацыя супрпрамой у супрдыяганаль, хорду, паўакружнасць. Плоскасці накладаліся, змяшчаліся і рухаліся адносна адна адной. Геаметрычныя формы ўзаемаператвараліся і вібравалі. Малюнак заўсёды заставаўся жорсткім і выразным. З асноўных формаў плоскаснага супрэматызму Мікалай Суэцін актыўна выкарыстоўваў трохкутнік, а да колеравай супрэматычнай трыяды дадаваў зялёны. У аб'ёмным варыянце супрэматызму ён выкарыстоўваў куб і ягоныя варыяцыі: падоўжаныя прастакутнікі, выцягнутыя цыліндры, плоскія паралелаграмы.

Другі вучань Малевіча з блізкага кола, Ілля Чашнік, пераадольваючы жорсткую грань канона, дзейнічаў на мяжы з адваротнага боку.

Супрэматычныя кампазіцыі Чашніка валодалі безумоўным патэнцыялам канструкцый, асабліва гэта выяўлена ў яго супрэматычных рэльефах 1920-х. Ілля Чашнік, як і Мікалай Суэцін, імкнуўся да дынамікі і выкарыстоўваў для гэтага вертыкальныя пабудовы. Яго прыгожыя кампазіцыі з уключэннямі разнастайных адценняў колеру на палатне, аркушах і нават на фарфоры адрозніваліся выключным значэннем вертыкалі / стралы з гарызанталлю / проўнам.

Крыжападобныя, яны ўражвалі сваёй напружанай, брутальнай і адначасова імклівай, палётнай пабудовай — экспрэсіўныя, яскравыя, кідкія, ясныя, лаканічныя і выразныя. Даследчыкі падкрэсліваюць іх манументальнасць і першабытную простасць. У колеравую супрэматычную палітру Ілля Чашнік унёс высакародны і стрыманы шэры.

Кампазіцыі Чашніка найбольш выразна рухаліся ў бок канструктыўнасці. Гэта пацвярджаецца знакамітым чашнікаўскім праектам Трыбуны — канструктыўнай, але названай супрэматычнай.

А рэльефы Іллі Чашніка імкнуліся да архітэктуры. На аснове супрэматычнага канона ён ствараў і дасканалыя формы геаметрычнага арнаменту, таксама мадэляваў светлавыя рэкламы. Пры гэтым ужо на эскізах, як і ў саміх завершаных кампазіцыях, бачна, як палётна мысліць Чашнік, як імкнецца прэч ад паверхні зямлі, як узлятае ў свабодную прастору — у паветра ці ў беспаветранасць... Часопіс, што выдаваўся ў тым ліку і ў Віцебску, меў назву «АЭРО», і гэтае вызначэнне — разгорнутая метафара творчасці мастака.

Ілля Чашнік добра разумеў магчымасці супрэматычнага канона, сінкрэтызм ягонай жорсткай геаметрычнасці з патэнцыялам крэатыўнай свабоды.

У заліковай кніжцы Чашнік настойвае: «Той, хто ўступае ў вобласць супрэматычнай сістэмы, сустракаецца з абсалютна новымі адчуваннямі і станамі, у якіх асабістая ініцыятыва страшна развітая. <...> К. С. Малевіч <...> сваімі тэарэтычнымі і практычнымі працамі выявіў і абгрунтаваў усю сістэму. <...> Той, хто ўваходзіць у сістэму супрэматызму, ужо мае першапачатковае адчуванне беспрадметнасці, што з'яўляецца асновай супрэматызму. Першае палажэнне супрэматызму — праца над геаметрычна ясна выяўленымі формамі — прыводзіць да пачатку адчування супрэматызму і дынамічнага яго стану. <...> любое супрэматычнае палажэнне дае нам узбуджэнне супрэматычнага рытму». Далей Ілля Чашнік разглядаў наступны этап развіцця супрэматызму, а значыць, і магчымасці супрэматычнага канона (без выхаду за яго межы): «...Асноўныя вынікі працы ў гэтым перыядзе прыводзяць да паступовага канструявання некалькіх формаў, калі ў першапачатковым моманце яны выяўляліся толькі як аднолькавыя». Для Чашніка пры даследаванні далейшых перыядаў супрэматызму відавочны ягоны выхад у прастору: «Лічу гэты момант <...> самым асноўным, крыніцай усёй далейшай

3.

4.

5.

працы ў матэрыяльных праектах і найвышэйшым развіццём супрэматызму і свядомасці. <...> З'яўляецца момант працы над гэтым станам, які мае ўсе зародкі далейшага развіцця аб'ёмнага праекта».

Асаблівасць творчасці Суэціна і Чашніка — гэта выхад да мяжы супрэматычнага канона Малевіча, рух вакол гэтай мяжы пры захаванні асноўных параметраў і структуры. Калі Суэцін у працы з супрэматычным канонам выкарыстоўвае супркуб, то відавочна, што Чашнік засноўваецца на варыянце / раскладцы супрквадрата — супркрыжы і супркругі ў большай ступені на плоскасці.

У Ленінградзе абодва працавалі на Дзяржаўным фарфоравым заводзе. Ілля Чашнік падкрэсліваў, што ён мастак-кампазітар і выпрацоўвае кампазіцыйныя формы ў сваіх узорах па эскізах Малевіча і па ўласных. У 1925 годзе ў Парыжы на Міжнароднай выставе дэкаратыўнага мастацтва авангардны фарфор апынуўся ў цэнтры ўвагі, і Чашнік атрымаў шматлікія замовы. Міжнародныя прызы меў і Мікалай Суэцін, які стварыў свае формы супрэматычнага фарфору, і гэтыя ягоныя творы, што аб'ядноўвалі жорсткія і мяккія абрысы, мелі назву суэтоны. У 1932 годзе Суэцін стаў галоўным мастаком завода.

У малевічавым Дзяржаўным інстытуце мастацкай культуры (ГІНХУКу) абодва былі ў фармальна-тэарэтычным і практычным (жывапісным) аддзеле. У 1925 годзе Мікалай Суэцін узначаліў тут аддзел матэрыяльнай культуры. Усе аддзелы інстытута ставілі мэтай стварэнне ўніверсальнай мастацкай метадалогіі праз аналіз мастацтва, даследаванне заканамернасцяў форма- і структураўтварэння на базе Тэорыі прыбавачнага элементу Малевіча.

У канцы 1920-х Суэцін і Чашнік працавалі ў архітэктара Нікольскага, у майстэрні якога рабілі падбор колеру для гарадскога асяроддзя, калі ў прасторы на прынцыпах супрэматызму спалучающца формы школ, мастоў, стадыёнаў. Лёс творцаў склаўся па-рознаму. Ілля Чашнік загінуў маладым ад перытаніту ў

6.

сакавіку 1929 года, і яго пахаванне таварышы трансфармавалі ў сапраўдную супрэматычную акцыю. Над труной размясцілі малюнак з чорным квадратам, над самім целам вілася стужка «Мастаку новага мастацтва», на магіле быў пастаўлены белы куб з чорным квадратам (праз шэсць гадоў падобны надмагільны манумент Суэцін паставіў над месцам пахавання Малевіча).

Мікалай Суэцін сярод новых, ленінградскіх вучняў Казіміра Малевіча да канца заставаўся ягоным самым блізкім і сапраўдным таварышам, іх звязвала духоўная роднасць і ўзаемная павага. Малевіч высока цаніў Суэціна, Суэцін жа цалкам заўсёды давяраў меркаванню Малевіча. Суэцін арганізаваў пахаванне Малевіча як інсталяцыю, з супрэматычнай труной і з праграмнымі аб'ектамі вакол. Ён зрабіў урну для астанкаў, аддаў Рускаму музею пасмяротную маску Малевіча і злепак ягонай рукі. Пасля сыходу настаўніка Мікалай Суэцін збіраў яго рукапісы і дзённікі, разбіраў і аналізаваў тэксты, напісаныя бісерным почыркам: «Вечарамі, калі ёсць час, чытаю. Надзвычайныя думкі». Падчас блакады Ленінграда ён заставаўся ў горадзе, з 1944 года быў галоўным мастаком Музея абароны Ленінграда. Памёр Мікалай Суэцін у студзені 1954 года.

У гісторыі УНОВІСа Ілля Чашнік і Мікалай Суэцін застаюцца найбольш паслядоўнымі вучнямі Казіміра Малевіча, якія праніклі ў сутнасць супрэматычнага метаду і поўнасцю рэалізавалі яго.

1. Мікалай Суэцін, Казімір Малевіч і Ілля Чашнік у лабараторыі ГІНХУКа.

2. Ілля Чашнік. Супрэматычная кампазіцыя. Алей. 1923. Музей Тысэна-Барнэмісы, Мадрыд.

3. Мікалай Суэцін. Эскіз афармлення чыгуначага вагона УНОВІС. 1920.

4. Мікалай Суэцін. Кубак з блюдцам з матавым тэракотавым квадратам. Фарфор. 1923. Эрмітаж, Санкт-Пецярбург.

5. Мікалай Суэцін. Кампазіцыя. Алей. 1920-я. Музей Людвіга, Кёльн.

6. Ілля Чашнік. Паўкубак. Фарфор, надглазуровы паліхромны роспіс. 1923. Эрмітаж, Санкт-Пецярбург.

Робаты і кубістычныя правадыры Давіда Якерсона

У САМЫМ КАНЦЫ XIX СТАГОДДЗЯ АДЗІН З ЖЫХАРОЎ ВІЦЕБСКА ЗАЎВАЖЫЎ, ШТО Ў ГОРАДЗЕ З ДЗЕВЯЦІ МУЗ ЖЫВУЦЬ ДЗВЕ – ЭЎТЭРПА І МЕЛЬПАМЕНА (МУЗЫКА І ТЭАТР): «АСТАТНІЯ МІНУЛІ НАС, ЗА ВЫКЛЮЧЭННЕМ МУЗЫ ЖЫВАПІСУ, ШТО НЯДАЎНА СЦІПЛА ПРЫТУЛІЛАСЯ Ў ЗНОЎ АДКРЫТАЙ ШКОЛЕ МАЛЯВАННЯ».
НА ТОЙ МОМАНТ НІЧОГА НЕ МАГЛО ПРАДВЕСЦІЦЬ, ШТО МЕНАВІТА Ў ШКОЛЕ ЮДАЛЯ ПЭНА АТРЫМАЮЦЬ ПЕРШЫЯ ЎРОКІ МНОГІЯ ВЯДОМЫЯ МАЙСТРЫ, А ВІЦЕБСК НАБУДЗЕ СЛАВУ ГОРАДА МАСТАКОЎ.

Валерый Шышанаў

На жаль, творчую спадчыну зорак, якія пакінулі след на віцебскім небасхіле пачатку XX стагоддзя, можна ўбачыць у многіх музеях свету, але не ў самім горадзе. У гэтым пераліку Давід Якерсон – рэдкае выключэнне. У 1980-я, калі пра Віцебскую мастацкую школу казалі паўшэптам, удава Давіда Аронавіча Алена Кабішчар-Якерсон перадала ў фонды абласнога краязнаўчага музея больш за 100 графічных аркушаў, 90 работ дробнай пластыкі і скульптуры, асабістыя рэчы, фатаграфіі і дакументы мастака. Гэта стала магчымым дзякуючы намаганням загадчыцы мастацкага аддзела музея Яўгеніі Кічынай.

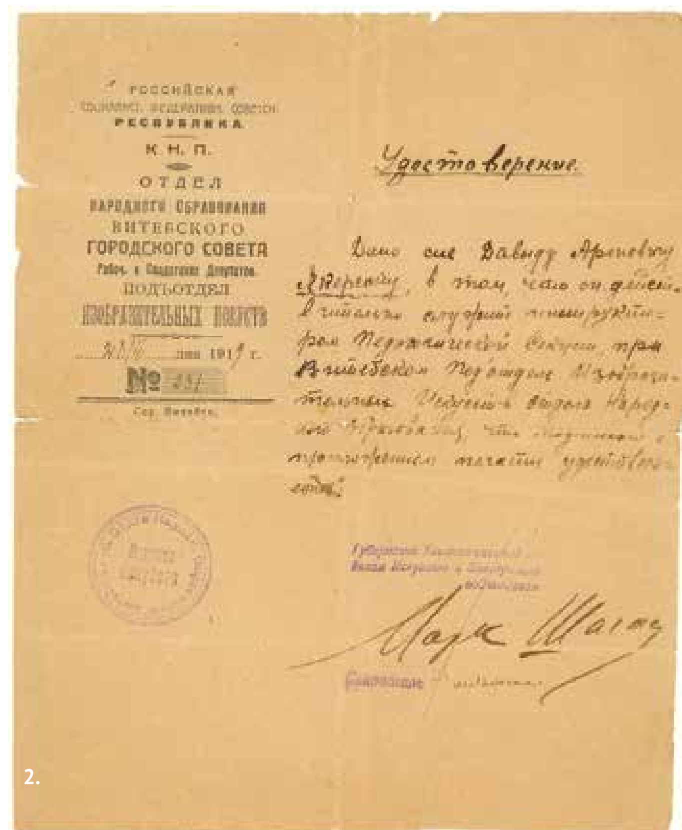
Давід Якерсон нарадзіўся ў Віцебску 15 сакавіка 1896 года. У 1900-я вучыўся ў камерцыйным вучылішчы. Школа Пэна стала яго мастацкім падмуркам. Затым Якерсон працягвае навучанне на будаўнічым факультэце Рыжскага політэхнічнага інстытута, які быў эвакуяваны ў Маскву. З 1918 па 1922 год вучыцца ў Вышэйшых дзяржаўных мастацка-тэхнічных майстэрнях (ВХУТЕМАС) у вядомых скульптараў – акадэмікаў Сяргея Валнухіна, Івана Яфімава і Барыса Каралёва. Якерсон уступае ў Маскоўскі саюз скульптараў-мастакоў і прадстаўляе свае кампазіцыі на выставах. У тыя гады малады творца эксперыментуе, шукае самавыяўлення ў новых мастацкіх плынях. Пра гэта сведчаць графічныя работы «Два сілуэты ў раслінным арнаменце», «Адаліска», «Дэкаратыўны матыў з аркай і скульптурай», «Кампазіцыя з укрыжаваннем Хрыста» – у іх інтэрпрэтуюцца розныя стылі і выкарыстоўваюцца прыёмы мадэрну. Але аўтар не абмяжоўваецца гэтымі кампазіцыямі: тут жа ідуць алоўкавыя накіды віцебскіх пейзажаў і храмаў, партрэты знаёмых і блізкіх.

Увосень 1918-га Давід Якерсон трапляе ў кругазварот культурных пераўтварэнняў, якія ажыццяўляе ў Віцебску Марк Шагал. Першым грандыёзным мерапрыемствам стала аздабленне горада да святкавання гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі. У пасведчанні, атрыманым Якерсонам, сам Шагал сведчыць: «Тав. Якерсон у бытнасць сваю ў г. Віцебску бесперапынна працаваў у губернскай камісіі па ўпрыгожванні гор. да Кастрычніцкай гадавіны і лічыўся сябрам азначанай камісіі».

Праекты пано, прапанаваныя Якерсонам, адрозніваюцца ад яго ранейшых работ лаканізмам, рэзкасцю контуру і асаблівай напружанасцю, што падкрэс-

Р. С. Ф. С. Р.
УДОСТОВЕРЕНИЕ №2647
Предъявитель сего Якерсон Давид [illegible]
Занимаемая должность [illegible]
Председатель Губисполкома
Завед. Отделом Управления
Заведующий
Секретарь Отд. Управления

1.


Российская Социалист. Федеративн. Советск. Республика
К. Н. П.
Отдел Народного Образования Витебского Городского Совета Рабоч. и Солдатских Депутатов.
Подъотдел Изобразительных Искусств
... дня 1919 г.
№ ...
Гор. Витебск.

Удостоверение.

Дано сие Давиду Ароновичу Якерсону, в том, что он [illegible]

Марк Шагал

2.

3.

гуры Якерсона ўжо трансфармаваліся на паперы — іх канструкцыі то спрашчаліся, то станавіліся больш складанымі і ператвараліся ў нагрувашчванне прастакутнікаў, трапецый, трохкутнікаў і кругоў...

У 1921 годзе скульптар быў на некалькі тыдняў камандзіраваны ў Стаўрапаль для ўстаноўкі помніка Якаву Свярдлову. Неўзабаве Якерсон пераязджае ў Маскву і працягвае займацца ў ВХУТЕМАСе.

Ідэалогія ўлады паступова падпарадкоўвае мастацтва сваім патрабаванням і ставіць яго сабе на службу. Давід Якерсон апынуўся сярод тых, хто быў вымушаны існаваць у гэтых умовах. Мастацкая мова майстра змяняецца разам са стаўленнем да «левага» мастацтва. Ён супрацоўнічае з Дзяржаўным цэнтральным музеем народазнаўства ў Маскве — захавалася вялікая колькасць малюнкаў тыпаў і аб'ектаў архітэктуры Малдовы, скульптуры з дрэва «Тунгус», «Абісінка», «Каўказскі яўрэй». Тэматыка манументальнай прапаганды працягваецца ў вобразах Сцяпана Разіна, Емяльяна Пугачова, Салавата Юлаева, Івана Мічурына,

6.

4.

ліваецца каларыстычным рашэннем («Фігура рабочага з молатам», «Чырвонагвардзейцы», «Пабудова Палаца працы», «Да радасці сонечнага свята»).

Яшчэ адзін дакумент, падпісаны Шагалам 28 сакавіка 1919 года, пацвярджае: Давід Аронавіч служыў інструктарам педагагічнай секцыі пададдзела выяўленчых мастацтваў аддзела народнай адукацыі Віцебскага гарадскога савета. З 15 траўня Якерсон становіцца кіраўніком скульптурнай майстэрні Віцебскай народнай мастацкай вучэльні, устанаўлівае помнікі Карлу Марксу ў Полацку і Невелі, Льву Гарфункелю ў Янавічах.

Калі ў лістападзе 1919-га ў Віцебск прыехаў Казімір Малевіч, жыццё мастацкай вучэльні змянілася. Харызматычны тэарэтык супрэматызму захапіў многіх навучэнцаў і педагогаў сваімі поглядамі. Якерсон не застаўся ўбаку і стаў актыўным сябрам аб'яднання УНОВІС. Некаторыя працы дазваляюць наглядна прасачыць эвалюцыю мастака: імпрэсіяністычныя «Лялькі» ператвараюцца ў кубістычную кампазіцыю, фігура чалавека мультыплікуецца ў амаль супрэматычныя формы. На жаль, у віцебскай музейнай калекцыі не прадстаўлены кубасупрэматычныя і супрэматычныя аб'ёмныя кампазіцыі, жывапісная архітэктоніка...

Рэалізацыя плана манументальнай прапаганды ў Віцебску запомнілася ўстаноўкай у маі 1920 года помнікаў Карлу Марксу і Карлу Лібкнехту работы Якерсона. Манументальныя супрэматычныя пастаменты помнікаў спалучаліся з кубістычнымі бюстамі правадыроў пралетарыяту. Тэхналогія, ужытая скульптарам, была таннай і наватарскай — бюсты выразаліся з паўзацвярдзелай масы цэменту. На жаль, гэтыя помнікі аказаліся недаўгавечнымі, і ў сярэдзіне 1920-х іх знеслі.

У сваіх супрэматычных кампазіцыях Якерсон спрабуе эксперыментаваць з рухам фігур. Захавалася серыя з 14 пранумараваных работ з паслядоўна пераменлівым размяшчэннем квадратаў, круга, трохкутніка, ромба.

Тэма руху, трансфармацыі распрацоўваецца і ў серыі супрэматычных канструкцый чалавечай фігуры. Слова «робат» упершыню выкарыстаў Карэл Чапэк у п'есе толькі ў 1920 годзе, але «робатападобныя» супрэматычныя фі-

5.

7.

8.

9.

помніка Леніну ў Таганрогу, цэлай галерэі ўвасабленняў людзей працы. Якерсон тонка адчувае фактуру дрэва і становіцца вядомым майстрам у гэтым кірунку: «Маё стаўленне да дрэва як да матэрыялу, — піша скульптар, — не падпарадкоўваць свой вобраз матэрыялу, а выкарыстоўваць для сваіх ідэй і адчуванняў усе яго прыродныя ўласцівасці». Аднак «фармальныя» прыёмы не вітаюцца афіцыйнымі крытыкамі: «Вядома, што характэрнай рысай сімвалізму з'яўляецца адсутнасць яснай ідэйнай накіраванасці і падкрэслены адыход ад рэальнасці. У Якерсона ў наяўнасці і тое, і другое. Упадабаны матыў яго твораў — знарочыстая дэфармацыя чалавечага твару».

Нягледзячы на нападкі, скульптар працягвае працаваць, удзельнічае ў выставах, выконвае розныя заказы, у тым ліку на скульптурнае афармленне санаторыя «Курпаты» ў Ялце, павільёна «Башкірыя» на Выставе дасягненняў народнай гаспадаркі ў Маскве. Падчас вайны Якерсон застаецца ў сталіцы. У 1943 годзе на выставе «Вялікая Айчынная вайна», якая праходзіла ў Траццякоўскай галерэі, ён прадставіў кампазіцыю «Аляксандр Неўскі».

Давід Якерсон раптоўна памёр 28 красавіка 1947 года. Яго працы на працягу дзесяцігоддзяў захоўвала ўдава. І толькі на выставах у 1990—2000-я ў Мастацкім музеі Віцебска прадстаўляюцца работы майстра. Затым ідуць персанальная выстава ў аддзеле прыватных калекцыі Дзяржаўнага музея выяўленчых мастацтваў (Масква, 2000), выстава «У коле Малевіча» (Рускі музей, 2000). У 2018—2019-я творы Якерсона з Віцебскага музея і прыватных збораў экспануюцца на выставе «Шагал, Лісіцкі, Малевіч. Рускі авангард у Віцебску» (у парыжскім Цэнтры Жоржа Пампіду і Яўрэйскім музеі ў Нью-Ёрку). Некаторыя работы мастака захоўваюцца ў Рускім музеі, Траццякоўскай галерэі, шэрагу іншых музеяў Расіі, Музеі Марка Шагала ў Віцебску, але Віцебскі абласны краязнаўчы музей валодае самым буйным зборам твораў аўтара.

Знамянальна, што пры стварэнні Музея гісторыі Віцебскай мастацкай вучэльні творчасці Давіда Якерсона супрэматычнага перыяду была адведзеная асобная зала.

Цяпер складана сказаць, хто быў першым у распрацоўцы стэрэаметрычных супрэматычных формаў — Давід Якерсон або Лазар Лісіцкі. Магчыма, гэтая праца вялася адначасова. Але проўны Лісіцкага і архітэктоны Малевіча сталі шырока вядомыя, і без іх немагчыма ўявіць гісторыю сусветнага мастацтва XX стагоддзя. Прыйшоў час упісваць у гэтую гісторыю новыя імёны...

1. Пасведчанне Давіда Якерсона аб займанай ім пасадзе інструктара педагагічнай секцыі. 1919. ВАКМ.
2. Пасведчанне Давіда Якерсона аб займанай ім пасадзе інструктара педагагічнай секцыі. 28 сакавіка 1919. ВАКМ.
3. Давід Якерсон, Юдаль Пэн і Алена Кабішчар-Якерсон. 1927—1929. Масква. ВАКМ.
4. Каўказскі яўрэй. Дрэва. 2-я палова 1920-х. ВАКМ.
5. Супрэматычная кампазіцыя. Акварэль. 1920. ВАКМ.
6. Рабочы з молатам. Акварэль. 1918. ВАКМ.
7. Супрэматычны эцюд. Туш. 1920. ВАКМ.
8. Лялькі. Акварэль. 1919. ВАКМ.
9. Эскіз-мадэль помніка Карлу Марксу. Гіпс. 1919. ВАКМ.

Чаму няма вядомых мастачак УНОВІСА?

ХАЯ КАГАН І ЯЎГЕНІЯ МАГАРЫЛ

У НАЗВУ ВЫНЕСЕНА ПЕРАФРАЗАВАНАЕ ПЫТАННЕ ЛІНДЫ НОХЛІН «ЧАМУ НЕ БЫЛО ВЯЛІКІХ МАСТАЧАК?», ШТО ДАКОРЛІВЫМ РЭФРЭНАМ ГУЧЫЦЬ У БОЛЬШАСЦІ ДЫСКУСІЙ ПА ТАК ЗВАНЫМ ЖАНОЧЫМ ПЫТАННІ.

Ала Пігальская

а жаль, у адказ заўсёды высвятляюцца неспрыяльныя ўмовы доступу жанчын да адукацыі, пры такім ладзе вялікіх мастачак быць не магло. Свет, у якім роўнасць дасягненняў стане магчымай і будзе актыўна заахвочвацца грамадскімі інстытутамі, пакуль не існуе.

Праблема ўзнікае не толькі ў тым, у якой ступені жанчынам даступныя адукацыя і прафесійная рэалізацыя, але і ў тым, з якімі ўстаноўкамі пішацца гісторыя. Добра вядомыя прозвішчы вядучых творцаў Віцебскага авангарду, асабліва тых, што ў 1919 годзе ўжо былі сфармаванымі мастакамі: Марка Шагала, Казіміра Малевіча, Веры Ермалаевай, Эль Лісіцкага. У цені майстроў — менш заўважныя, маладыя студэнты і выпускнікі Віцебскай мастацкай вучэльні, ураджэнцы Віцебшчыны: Абрам і Міхаіл Векслеры, Леў Юдзін, Яфім Рояк, Іван Чарвінка, Ілля Чашнік і многія іншыя, якія сфармаваліся як мастакі пазней. Але яшчэ менш увагі надаецца студэнткам і выпускніцам ВНМВ, нават тым, хто ўваходзіў у аб'яднанне УНОВІС.

На вядомай фатаграфіі 1922 года, зробленай у Віцебску падчас дырэктарства Веры Ермалаевай, разам з Казімірам Малевічам прысутнічае моладзь — Ілля Чашнік, Мікалай Суэцін, а ў другім шэрагу стаяць Яўгенія Магарыл і Хая (Ганна) Каган. Прысутнасць студэнтак на фатаграфіі са знакамітымі выкладчыкамі дазваляе задумацца пра прафесійны лёс жанчын у мастацкім асяродку.

1.

2.

На сёння не ўяўляецца магчымым аднавіць поўны і дакладны спіс навучэнцаў у ВНМВ, але па спісе з кнігі «Витебск: классика и авангард» можна зразумець, што з 66 студэнтаў — 22 дзяўчыны ва ўзросце 19-20 гадоў, то-бок трацiна ад агульнай колькасці, у тым ліку ўраджэнкі Віцебска і Віцебскай губерні. Адзначым, што для Беларусі гэта сітуацыя была даволі распаўсюджанай, бо ў большасці навучальных установ, асабліва пачатковага ўзроўню, і нават у гімназіях вучаніц было шмат, а ў некаторых беларускіх рэгіёнах іх колькасць даходзіла да паловы. Выпускніцы школ і гімназій не маглі працягнуць адукацыю ва ўніверсітэтах і інстытутах, але мелі магчымасць вучыцца на акушэрак, стаматолагаў альбо настаўніц. Цікавы факт, што ў школах і гімназіях на тэрыторыі Беларусі дзяўчынкі з яўрэйскіх сем'яў без асаблівых праблем прымаліся ў школы і гімназіі, у той час як для яўрэйскіх хлопчыкаў абмежаванне, так званая квота, выконвалася строга, бо яны мелі магчымасць працягнуць навучанне ў ВНУ.

«Левае» мастацтва (і асобныя напрамкі супрэматызму ў тым ліку) характарызавалася заўважным удзелам жанчын (Вера Ермалаева, Ксенія Багуслаўская, Вольга Розанава, Ганна Ляпорская і інш). У групе УНОВІС, ядро якой складалі 40 чалавек, жанчын налічвалася ці не дзясятая частка: гэта ўжо згаданая Вера Ермалаева, Эма Гуровіч, Наталля Іванова, Хая Каган, Ніна Коган і Яўгенія Магарыл.

З 1919 па 1921 гады прайшлі прынамсі дзве выставы УНОВІСа, у якіх сярод іншых узялі ўдзел Хая Каган і Яўгенія Магарыл. У гэты ж час праводзіліся выставы і ў Маскве, там былі прадстаўлены работы студэнтаў ВНМВ, сяброў групы УНОВІС. У маі 1922-га адбыўся першы выпуск студэнтаў вучэльні, і значная частка выпускнікоў была сябрамі УНОВІСа (Ілля Чашнік, Мікалай Суэцін, Лазар Хідэкель, Ганна Каган, Яўгенія Магарыл, Яфім Рояк).

Пасля змены кіраўніцтва вучэльні Малевіч і яго калегі з'ехалі ў Петраград. З матэрыялаў перапіскі вынікае: Малевіч быў вельмі зацікаўлены ў тым, каб плеяда віцебскіх вучняў рушыла за ім, таму Вера Ермалаева ўзялася ўладкоўваць выпускнікоў у Акадэмію мастацтваў, а таксама клапацілася пра іх размяшчэнне — некаторыя з навучэнцаў пасяліліся ў яе на кватэры. Перапіска Льва Юдзіна сведчыць, што пераехалі дзевяць выпускнікоў, прычым выключна сябры групы УНОВІС. Аднак існуе мноства згадак пра тое, што ўновісаўцы былі ў рознай ступені матываваныя перамяшчацца ў Петраград. Спачатку пераехалі Лазар Хідэкель і Абрам Векслер, потым — да 14 верасня — пераехаў Леў Юдзін, Хая Каган і Яўгенія Магарыл — паміж 2 і 10 кастрычніка, Міхаіл Векслер — 21 кастрычніка. У лістах, якія Леў Юдзін рэгу-

3.

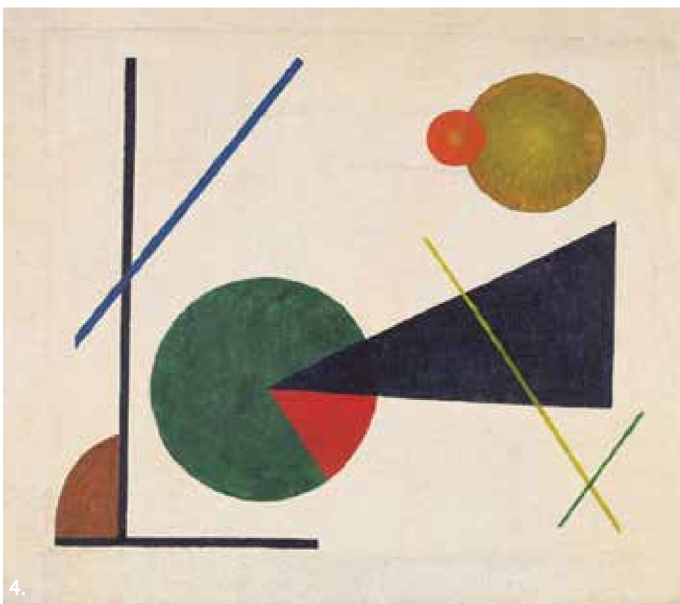
рыстве застаўся толькі Малевіч, а «віцебскі дэсант» уновісаўцаў накіравалі ўдзельнічаць у мерапрыемствах з мастакамі «свайго ўзросту». Леў Юдзін, мастак-пачаткоўца, і там з заўзятасцю і энтузіязмам, уласцівымі 1919–20-м, агітуе Уладзіміра Лебедзева прыяднацца да супрэматычнага мастацтва, у той час як апошні ўжо зрабіў некалькі буйных праектаў і атрымаў на іх добрыя водгукі.

Усе ўновісаўцы былі залічаныя ў Акадэмію мастацтваў на агульны (падрыхтоўчы) курс насуперак іх чаканням адразу трапіць на другі. Прычым канчатковы спіс залічаных моцна адрозніваўся ад спіса, які Ермалаева першапачаткова дасылала ў вучэльню Штыгліца яшчэ да таго, як тую ўстанову аб'ядналі з Акадэміяй мастацтваў. Гэта значыць, што не ўсе з тых, каго запрасілі ў Петраград, вырашыліся на пераезд.

У Петраградзе многія ўновісаўцы пераключыліся на кубізм. Паводле ўспамінаў Юдзіна: «Магарыл: узялася за працу, малюнкі, кубізм, рэканструкцыя «Галава», «Шклянка з лыжачкай» і яшчэ нешта. Каган: не працуе. Збітая ўсё яшчэ; не ведае, што рабіць. На сходах бывае акуратна». Зусім па-іншаму пра Хаю Каган пісаў Раждзественскі: «У Гінхук *(у арыгінале ліста так – малымі літарамі. – Рэд.)* прыносіла свае моцныя і мужныя кубістычныя работы – металічныя геаметрызаваныя ў прасторы аб'ёмы».

лярна накіроўвае Яфіму Рояку, самаму малодшаму сябру УНОВІСа, што застаўся ў Віцебску, малады мастак выказвае незадавальненне Хаяй і Яўгеніяй, маўляў, яны марудзяць з дакументамі для Акадэміі мастацтваў і прыездам, бо залічыць уновісаўцаў планавалася групай: «Хая Каган і Жэня [Магарыл] паказаліся нам толькі праз тры дні пасля прыезду. Шчасце іх, што ў час прыехалі, інакш бы мы іх самым сур'ёзным чынам выкраслілі».

Юдзін, Чашнік і Суэцін, мяркуючы па лістах першага, з вялікім энтузіязмам успрынялі прапанову Малевіча пераехаць у Петраград, каб ідэямі супрэматызму «ўзарваць Акадэмію мастацтваў». У адрозненне ад Хаі і Яўгеніі, хлопцы актыўна ўключаюцца ў мастацкае жыццё сталіцы, спрабуюць выступаць на паседжаннях Таварыства новых плыняў, якое стварыў і якім кіраваў Татлін, пакуль іх, улучна з Ермалаевай, не адхілілі ад удзелу. У Тава-


4.

У Петраградзе ў прасоўванне УНОВІСа ўцягнуты ўсе віцебскія мастакі. Вось як гэта апісвае Леў Юдзін: «Праца сярод навучэнцаў разгортваецца вялікая. З намі вельмі лічацца. Усе размовы моладзі толькі пра УНОВІС. Мы арганізуем групу спачувальных. Арганізуем клуб. На днях 1-шы клубны дзень. Я выступаю з крытыкай работ сяброў клубу. Хая Каган у першы раз будзе рабіць паказальныя малюнкі». Верагодна, уновісаўцы намагаліся прымяніць у Акадэміі мадэль «вопытнага малявання», апрабаваную ў Віцебску. На такіх занятках хтосьці з навучэнцаў маляваў і адначасова тлумачыў характар сваіх дзеянняў. Пасля заканчэння ладзілася дыскусія. Захавалася стэнаграма аднаго з такіх «урокаў», скарочаны варыянт якой быў апублікаваны ў альманаху «Уновис» №1.

Нягледзячы на агульную ўстаноўку выстаўляць работы ад групы без указання прозвішчаў асобных аўтараў, вядома, што работа Хаі Каган «Белы супрэматызм» экспанавалася на Выставе карцін петраградскіх мастакоў усіх кірункаў у 1923 годзе, і гэты твор аднеслі да ліку найбольш арыгінальных. «Кампазіцыя» № 78 (паводле каталога) была адабрана для першай рускай мастацкай выставы ў Берліне ў 1922 годзе і ў Амстэрдаме ў маі 1923 года.

Хая Каган і пасля пераезду ў Петраград засталася верная прынцыпам супрэматызму, нават калі сам Малевіч звярнуўся да жывапісна-пластычнага рэалізму і постсупрэматызму. Аж да 1930-х яна стварае супрэматычныя кампазіцыі ў прасторы. З 1930-х яна адыходзіць ад заняткаў жывапісам і пераключаецца на кераміку. Многія з яе твораў трапілі ў распараджэнне мастачкі Ганны Ляпорскай. Дзякуючы кантактам Ляпорскай з заходнімі мастацтвазнаўцамі і пісьменнай арганізацыйнай працы аб'екты Хаі Каган выдатна прадаюцца на еўрапейскім і амерыканскім арт-рынках і сёння. Яе работы маюць надзейны правенанс (а гэта рэдкасць для авангарду 1920-х), але зусім не вядомыя на радзіме.

Нягледзячы на энтузіязм віцебскіх маладых мастакоў, ідэі УНОВІСа не ўдаецца распаўсюдзіць у Петраградзе. Ужо да 1923 года ўзнікаюць канфлікты

з Малевічам, з-за якіх вучні адмаўляюцца выстаўляцца пад агульнай назвай «УНОВІС», яны атрымліваюць магчымасць удзельнічаць у выставах ад свайго імя і самастойна вызначаць прафесійны лёс.

Яўгенія Магарыл паступіла ў Акадэмію ў 1922 годзе ў Майстэрню прастаравага рэалізму да Міхаіла Мацюшына, і гэта аддаліла яе ад групы УНОВІС, бо Мацюшын хоць і сябраваў з Малевічам, але развіваў уласны кірунак, што ніяк не перасякаўся з супрэматызмам. Нароўні з іншымі вучнямі Яўгенія Магарыл удзельнічала ў даследаваннях Мацюшына па ўспрыманні колеру, якія праводзіліся ў Дзяржаўным інстытуце мастацкай культуры (ГІНХУК) у межах групы КОРН («коллектив расширенного наблюдения»).

Захаваліся сведчанні, што Яўгенія ўдзельнічала ў распрацоўцы і выданні «Даведніка па колеры» Мацюшына ў ГІНХУКу. Для Мацюшына гэта была адзіная прыжыццёвая публікацыя шматгадовых даследаванняў, звязаных з фізіялогіяй зрокавага ўспрымання. Пачалася праца ў 1923 годзе ў Аддзеле арганічнай культуры пад кіраўніцтвам Мацюшына ў МХК-ГІНХУКа. Пасля ліквідацыі ГІНХУКа (снежань 1926-га) даследаванні працягваліся ў Дзяржаўным інстытуце гісторыі мастацтваў (1927—1929). Да красавіка 1930-га быў гатовы макет, прадстаўлены на выставе КОРН у Цэнтральным доме мастацтва ў Ленінградзе. Пасля ён быў перапрацаваны з арыентацыяй «на ўжыванне ў працы над колерам у вытворчасці: унутранае і знешняе афармленне архітэктуры, тэкстыль, фарфор, шпалерная, паліграфічная і іншыя вытворчасці» (з уводзінаў у «Даведнік»).

«Даведнік па колеры» выйшаў у 1932 годзе ў Дзяржаўным выдавецтве выяўленчых мастацтваў. Ён складаўся з артыкула Мацюшына «Заканамернасць зменнасці колеравых спалучэнняў» і чатырох сшыткаў-табліц — маляўнічых гармоній-трохкаляровікаў. Сапраўды тытанічную працу — 36 колеравых табліц тыражом 400 экзэмпляраў (усяго 14 400 табліц) выканалі ўручную па трафарэце маладыя мастакі, вучні Мацюшына, у тым ліку Марыя і Барыс Эндэры, Ірына Вальтэр, Вольга Вауліна і Яўгенія Магарыл.

Першая выстава пад мастацкім дэвізам «КОРН/коллектив расширенного наблюдения» прайшла ў 1930 годзе. Большая частка твораў знікла падчас блакады, сёння складана вызначыць, якія менавіта работы былі выстаўлены. Але дакладна вядома, што Яўгенія Магарыл удзельнічала ў выставе. У 1941 годзе яна была прынятая ў Саюз мастакоў, а ў 1952-м — выключаная з яго за неадпаведнасць патрабаванням метаду сацыялістычнага рэалізму, у 1966 годзе — адноўленая. З 1963 года працавала ў эксперыментальнай графічнай майстэрні Ленінградскага аддзялення Саюза мастакоў, аддавала перавагу аўтарскай тэхніцы каляровай літаграфіі.

Захаваліся літаграфіі, выкананыя ў 1976—1977 гадах. У іх прасочваецца канцэпцыя працы з колерам, прадстаўленая ў даведніку Мацюшына. Колеры не змешаны, акцэнтаванне дасягаецца за кошт супастаўлення двух колераў з дапамогай колеру-звязкі. Палітра з пастэльных тонаў у нацюрморце выглядае выразнай і яркай дзякуючы прадуманым колеравым спалучэнням.

У творы «Букет» Яўгенія Магарыл выкарыстоўвае цікавы прыём — контур, які акружае букет і абазначае мяжу паміж ім і фонам. Контур цёплага колеру адначасова звязвае і раздзяляе халодныя блакітны колер фону і зялёны — лістоты. Мацюшын у сваёй тэорыі так і не вывеў правіла пошуку «гарманізуючага» колеру, што «сашчэплівае» іншыя, таму мастакі кіраваліся інтуіцыяй і пачуццямі.

Тэорыя колеру Мацюшына засвойвалася на ідэі «свядомага распараджэння цэнтральным і перыферыйным зрокам у адначасовых высілках глядзення», якое мела называцца «пашыраным зрокам». «Пашыраны зрок дае ў адчуванні паняцце сувязі рэчаў і іх стасункаў у асяроддзі», — піша Мацюшын ва ўводзінах да «Даведніка».

У «Букеце» Яўгеніі Магарыл цэнтральны аб'ект і цэнтр кампазіцыі супастаўныя па актыўнасці, акцэнтуацыі з фонам, і дзякуючы гэтаму мы ўспрымаем твор і цэнтральным, і перыферыйным зрокам, што прыўносіць у кампазіцыю дынаміку і вібрацыю, якія прымножаны белымі пошугамі паміж штрыхамі фону. Як і ў шэрагу іншых работ, Магарыл фонам фармуе ўспрыманне асноўнага сюжэта. У аўтарскай літаграфіі «Сон-трава» гэты прыём узмоцнены.

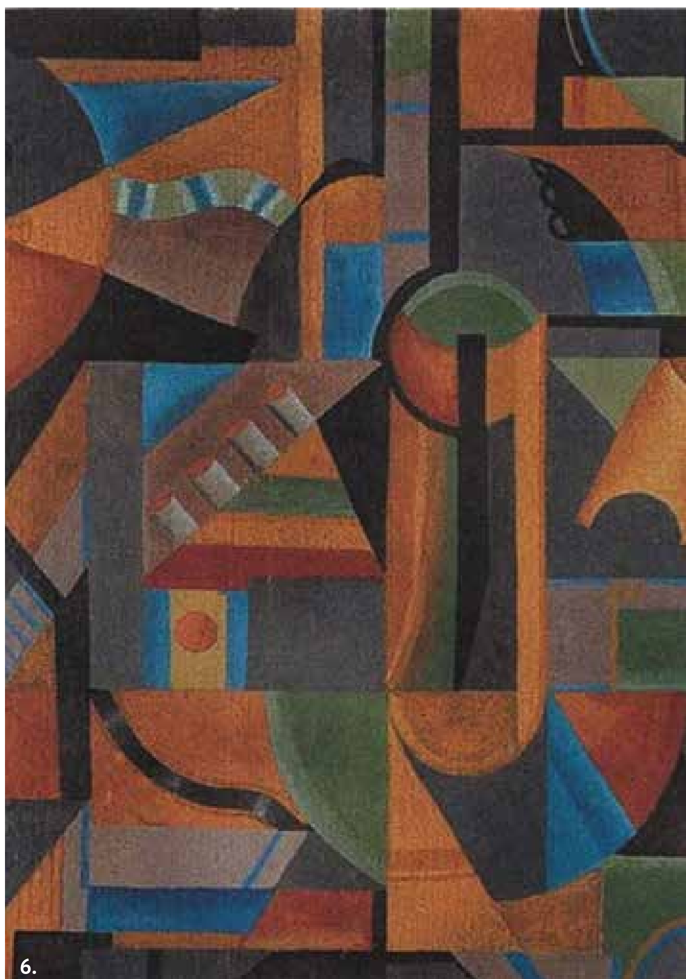
Па літаграфіях 1970-х заўважна: для Яўгеніі пошукі і эксперыменты ў галіне ўспрымання колеру і кампазіцыі, распачатыя ў групе КОРН пад кіраўніцтвам Мацюшына, працягваліся і былі прадстаўленыя на персанальных выставах у 1974 і 1984 гадах і на шматлікіх калектыўных экспазіцыях у Ленінградзе. Дзённікі і артыкулы дапамаглі б скласці спадчыну Яўгеніі ў цэлую карціну але бачна, што канцэпцыя камбінавання колеру, распрацоўкі якой былі распачаты ў групе Мацюшына, мастачка ўжывала і развівала на працягу ўсяго творчага шляху.

Малевіч і Мацюшын — харызматычныя асобы, таленавітыя мастакі з моцным аўтарскім пачаткам. Яны былі зацікаўленыя ў прыцягненні маладых творцаў да супрацоўніцтва. Маладыя мастакі атрымалі магчымасць далучыцца да маштабнага мастацкага і даследчага праекта, а таксама асацыявацца са значным рухам і кірункам у мастацтве, але — у абмен на адмову ад аўтарства і аўтарскіх праектаў. У першыя часы гэтая стратэгія бывае плённай для

5.

абодвух бакоў: выбітныя майстры гадуюць адданых паслядоўнікаў, а вучні атрымліваюць насычаны асяродак, які садзейнічае фармаванню творчай спеласці. Але пераход вучняў да аўтаномнага творчага праекта ў многіх вядомых біяграфіях суправаджаецца канфліктам, і аўтаномію атрымліваюць толькі тыя, хто адважыліся пайсці на разрыў з настаўнікам. Нядзіўна, што на такі канфлікт аказваюцца здольнымі ў асноўным мужчыны (грамадства ставіцца да гэтага з разуменнем). У выпадку з групай Малевіча першым сышоў Лісіцкі, каб развіваць проўны, потым — Суэцін і Чашнік. Сёння складана ўзнавіць, чаму Хая Каган сышла ад супрэматычнага жывапісу: ці быў тое знешні ціск перайсці да пластычнага рэалізму, альбо цяжкасці ў эмансіпацыі і здабыванні творчай аўтаноміі ў станковым жывапісе ва ўмовах узмацнення патрыярхальных установак у савецкім мастацтве. Пераход у кераміку, што традыцыйна асацыявалася з мастачкамі, мог быць кампрамісным варыянтам бесканфліктнай эмансіпацыі, вызвалення ад уплыву і апекавання настаўніка ці выслізганнем ад татальнасці сацрэалізму.

Пытанне «Чаму не было вядомых мастачак руху УНОВІС?» не столькі заклікае перагледзіць, каму належаць лаўры авангардысцкага руху, колькі апелюе да абмежаваных магчымасцей для мастачак творчых аўтаномій. Ідэя


6.

«левага» мастацтва калектыўнай творчасці на справе апынулася спрыяльнай для лідараў плыняў і шмат у чым ускладніла мастацкую эмансіпацыю як для маладых аўтараў, так і для аўтарак.

1. Хая Каган. Дэкаратыўная талерка. Роспіс па фаянсе. 1920-я. Прыватны збор, Масква.
2. Хая Каган. Кубак на чорным фоне. Папера, акварэль. 1930. Музей пецярбургскага авангарду — «Дом Мацюшына».
3. УНОВІС. Чэрвень. 1922. Віцебск.
Стаяць (злева направа): Іван Чарвінка, Казімір Малевіч, Яфім Рояк, Хая Каган, Мікалай Суэцін, Леў Юдзін, Яўгенія Магарыл. Сядзяць (злева направа): Міхаіл Векслер, Вера Ермалаева, Ілля Чашнік, Лазар Хідэкель.
4. Хая Каган. Супрэматычная кампазіцыя з кругам (Белы супрэматызм з кругам). Алей. 1920—1929. Аўкцыён Kunsthaus Lempertz KG — Cologne. Германія, 2006.
5. Хая Каган. Машынны жывапіс. Эскіз карціны. Папера, графітны аловак. 1932. Музей пецярбургскага авангарду — «Дом Мацюшына».
6. Хая Каган. Кампазіцыя. Тэмпера. 1928. Аукцыён Meeting Art — Vercelli. Італія, 2009.
7. Яўгенія Магарыл. Сон-трава.1976.
8. Хая Каган. Кампазіцыя з паловай чорнага месяца. Алей. 1920-я.
9. Яўгенія Магарыл. Букет. 1976.

8.

7.

9.

Леў Юдзін. ПАЭТЫКА матэрыяльнасці

У 1921 ГОДЗЕ КАЗІМІР МАЛЕВІЧ СФАРМУЛЯВАЎ СВАЁ РАЗУМЕННЕ МАТЭРЫЯЛЬНАСЦІ СУЧАСНАГА МАСТАЦТВА: «НОВАЯ ВАЙНА МАТЭРЫЯЛАМ АБВЕШЧАНА. ЯНЫ БУДУЦЬ ПЕРАМОЖАНЫ СІСТЭМАЙ ВЫТВОРЧАСЦІ, І ІХ ЧАКАЕ Ў ЁЙ ПЕРАЎТВАРЭННЕ». ЛІДУЮЧУЮ РОЛЮ Ў ГЭТЫМ ПРАЦЭСЕ МАЛЕВІЧ НАДАВАЎ «СТВАРАЛЬНАМУ І СЦВЯРДЖАЛЬНАМУ УНОВІСУ, ЯКІ ПАСТАВІЎ САБЕ МЭТЫ ЗМАГАЦЦА ЗА ВОБРАЗ УТЫЛІТАРНАЙ НОВАЙ СВЕТАБУДОВЫ».

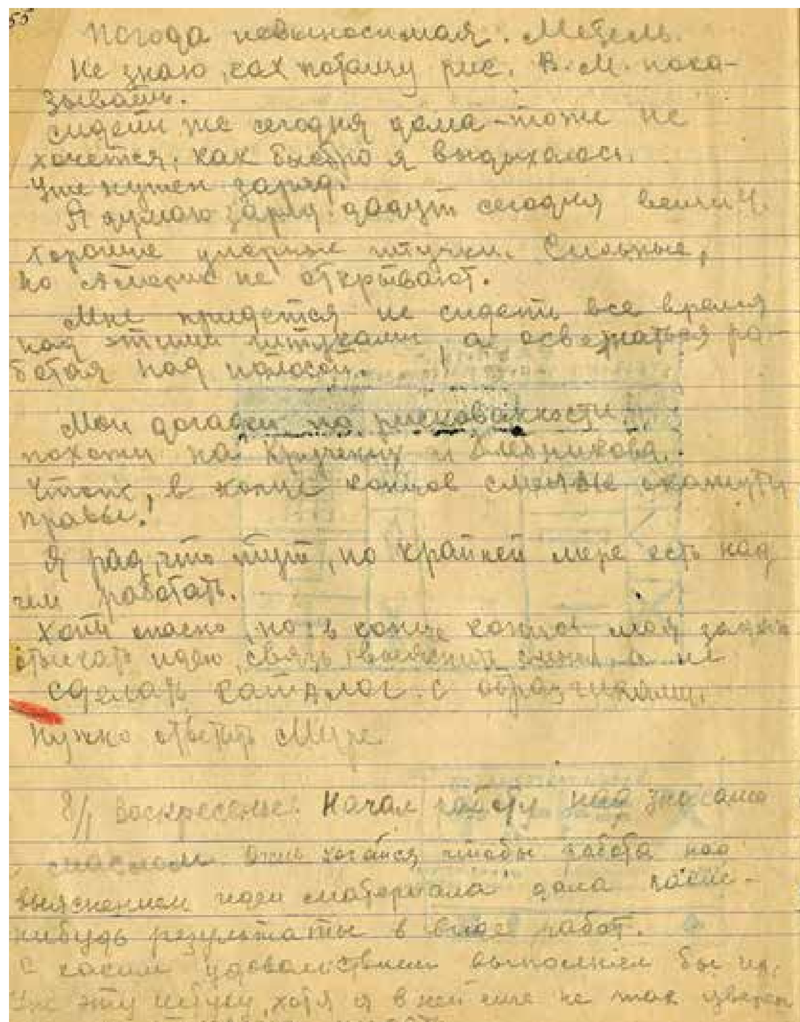
Аляксандр Бурас

Дзяржаўны інстытут мастацтвазнаўства, Масква

алевіч у Віцебску займаўся тэарэтычным абгрунтаваннем супрэматызму, а практычныя распрацоўкі «жывапіснай навукі» былі даручаныя «лабараторыі» УНОВІС. Праект Льва Юдзіна ў Віцебскай народнай мастацкай вучэльні, прысвечаны спектру матэрыялаў і іх трансфармацыям, з'яўляецца яскравым прыкладам зліцця празорлівага мыслення і супрэматызму з тэхналагічнымі дасягненнямі.

З дапамогай неалагізмаў «супрэматэрыял», «металаколер» і «электраматэрыял» Юдзін стварыў вербальную карту, контуры якой арганічна генеруюць канцэпты, звязаныя з навукай і тэхнікай. Падыход Юдзіна да матэрыяльнасці адводзіць увагу ад непасрэдных практычных уласцівасцяў і выкарыстання матэрыялаў на карысць менш вызначанага, але, без сумневу, больш багатага кола асацыяцый. Вынаходніцтва новых слоў для абазначэння гэтай дзейнасці было крытычна важным для таго, каб паставіць акцэнт на новых магчымасцях, якія сучасны свет адкрывае для мастацтва.

Пад пастаянным назіраннем выкладчыкаў з 1920 па 1922 год Леў Юдзін працуе над праясненнем канцэпцыі матэрыялу ў супрэматызме ды іншых сучасных плынях мастацтва і складаннем «табліцы пабудовы фактур матэрыяльнага спектра», дзе кожнай групе матэрыялаў адпавядае комплекс адчуванняў, што адносяцца ў першую чаргу да характару і тэмпу іх руху. Як вынікае з ягоных запісаў, Юдзін прыглядаецца да ўсіх фактур, якія робяцца ў майстэрні, усведамляе іх пазіцыю да свайго спектра, выдзяляе тыя якасці



55
Погода невыносимая. Метель.
Не знаю, как [illegible]. В. М. показываем.
Сидеть же сегодня дома — тоже не хочется. Как быстро я выдыхаюсь.
Уже [illegible].
Я думаю [illegible] сегодня [illegible]
хорошие [illegible] штучки. Сильные, но [illegible] не открывают.
Мне придется не сидеть все время над этими штучками, а освежаться работая над [illegible].
Мои догадки по [illegible] похожи на Крученых и Хлебникова.
Что ж, в конце концов [illegible] правы!
Я рад, что [illegible], по крайней мере есть над чем работать.
Хоть мало, но в конце концов моя задача отыскать идею, связь [illegible], а не сделать каталог с образчиками.
Нужно ответить Мире.
8/I Воскресенье. Начал работу над [illegible]
Очень хочется, чтобы работа над выяснением идеи материала дала какие-нибудь результаты в [illegible] работ.
С каким удовольствием [illegible]
эту [illegible], хотя я в ней еще не так уверен

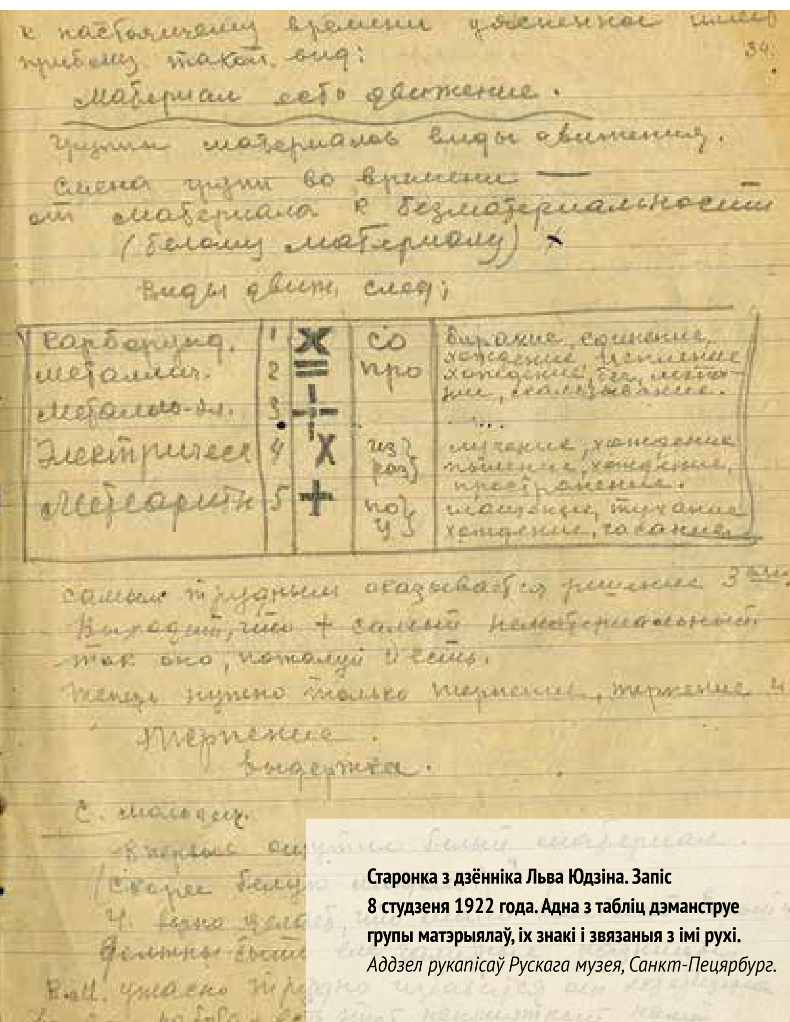
матэрыялаў, што можна дастасаваць да ягонай працы, і ставіць задачу адшукаць ідэю, сувязь, а не проста зрабіць каталог з узорамі.

Лейтматывам усяго юдзінскага праекта з'яўляецца рух — трансфармацыя аднаго матэрыяльнага стану ў іншы. Гэты рух адбываецца ў кірунку ад стварэння матэрыялу («збіранне», «злучэнне» і г.д.) да спынення ягонага фізічнага існавання («выпраменьванне», «патуханне», «распыленне»), то-бок ад матэрыяльнага да імматэрыяльнага, што асацыюецца ў супрэматызме з белым матэрыялам / колерам. Юдзін дзеліць матэрыялы на пяць груп, кожная група мае ўласны знак. Гэтыя знакі ў далейшым былі ці мусілі быць матэрыялізаваныя ў творах з выкарыстаннем тэхнікі алейнага жывапісу.

Першая група матэрыяльнага спектру асацыюецца з карбарундам. Карбарунд — сінтэтычны карбід крэмнію, крышталічнае рэчыва, якое мае металічныя і электрычныя ўласцівасці. З пачатку XX стагоддзя ўжываецца ў індустрыі і тэхніцы, атрымаў шырокае выкарыстанне як абразіўны матэрыял пры шліфаванні, а таксама для вырабу дэталяў, што працуюць пры высокіх тэмпературах. Адно з самых знакамітых ужыванняў — у радыётэхніцы, дзе ён выкарыстоўваўся ў якасці дэтэктара ў першых радыёпрыёмніках. Патэнтнае бюро ЗША ў 1926 годзе назвала карбарунд адным з 22 патэнтаў, адказных за індустрыяльную эпоху. Існуе штучны карбід крэмнію (карбарунд) і прыродны/натуральны (муасаніт). Але калі муасаніт быў упершыню выяўлены ў 1893

годзе (на метэарыце Canyon Diablo), то штучны быў выпрацаваны за тры гады да таго — у 1890-м. Вядома, такі навуковы факт, багаты на разнастайныя сэнсы, не мог пакінуць абыякавымі мастакоў і паэтаў.

Дыяментавая структура — яшчэ адна ўласцівасць карбарунду, што прыцягнула ўвагу да матэрыялу. У 1907—1908 гадах нямецкі тэарэтык мастацтва Вільгельм Ворынгер убачыў у крышталі тыя структураваныя заканамернасці, якія ўвасобіліся ў абстрактным мастацтве. Праз некалькі гадоў Мікалай Кульбін у сваіх лекцыях пра тэорыю новага мастацтва адводзіў крышталю цэнтральнае месца і адносіў ягоныя рысы — сіметрыю, гармонію, шчыльнасць і лучнасць — да новага мастацтва. У ягоным разуменні крышталь мае здольнасць да трансфармацыі з неарганічнага стану да арганічнага, то-бок з нежывога ў жывое. У праекце Юдзіна карбарунд, які з'яўляецца крышталём, асацыюецца са збіраннем і злучэннем — паняццямі, вельмі блізкімі да «саборнасці» і «сабору», папулярнай тэмы ў рускім рэлігійна-філасофскім мысленні. Тэарэтычныя развагі Малевіча на гэтую тэму перагукаюцца з ідэямі касмічнай экспансіі Мікалая Фёдарава і анархісцкага, індывідуальна-калектыўнага сабору Вячаслава Іванава.


Материал есть движение.
Группы материалов виды движения.
Смена групп во времени —
от материала к безматериальности
(белому материалу)
Виды движ. след:

Карборунд.	1	×	со	
металлич.	2	=	про	
металло-эл.	3	÷		
Электричес	4	×	из раз	
Метеорит	5	+	по у	

Выходит, что + самый нематериальный
так оно, пожалуй и есть.

Старонка з дзённіка Льва Юдзіна. Запіс 8 студзеня 1922 года. Адна з табліц дэманструе групы матэрыялаў, іх знакі і звязаныя з імі рухі. *Аддзел рукапісаў Рускага музея, Санкт-Пецярбург.*

Металічны спектр распрацоўваецца Юдзіным з улікам вопыту Фернана Лежэ і асацыюецца з адчуваннямі праходжання, прабегу, пралятання і праслізгвання. Тэхналагічныя, металічныя навацыі пачатку XX стагоддзя далі футурыстам падставы марыць пра перамогу над абмежаванасцю жыцця і прывялі да мастацкага выказвання жадання расчыніцца ў бясконцасці космасу. Малевіч характарызуе сучаснасць неалагізмам «быстрица бега», вытворнае «экспрэсамі, аўтамабілямі... аэрапланамі, пушкамі, электраасвятленнем, ліфтамі, машынамі, рухавікамі... радыётэлеграфам, дратамі, ровам ражкоў, званкоў, свісткоў». Больш за тое, гэтая сумесь металу і шуму ўтварае асаблівую металічную гарадскую культуру, да перадачы якой, згодна з Малевічам, першым наблізіўся Сезан. У лекцыі «Святло і колер» (1923—1924) Малевіч выказвае надзею працягнуць працу ў гэтым кірунку, што дазволіць яму ўнесці яснасць у дзве ідэі (над імі, на наш погляд, працаваў Юдзін): а) тэхніка (метал) як новая прызма, праз якую праламляецца промень; б) промень як металічны правадыр святла, што паходзіць ад металічных перасоўванняў. Калі першая ідэя заключаецца ў стварэнні металічнага каляровага спектру, то другая звязаная з вядомым выслоўем Малевіча 1919 года: «Прызнаць святло як колер металічнага паходжання, выявы промняў як адпаведнасць эканамічнага развіцця горада». Іншымі словамі, полем мастацкага эксперыменту са святлом, жывапісным элементам, што займае ключавую пазіцыю ў супрэматызме, з'яўляецца штучнае электрычнае святло, якое паходзіць ад спіралі металу ўнутры лямпы, а не прыроднае сонечнае святло, якое Малевіч адносіць да мінулага.

У праекце Юдзіна мігценне з'яўляецца пераходным момантам паміж металічным станам матэрыі і электрычнасцю, паміж матэрыяй і імматэрыяльнасцю. У філасофіі супрэматызму рэчаіснасць не можа быць спасцігнутая чалавекам, бо нават у моманты «спылення» яна складаецца з мноства элементаў у бясконцым руху. Мігценне няўлоўнай рэчаіснасці, у разуменні Малевіча, гэта тое, што можа ўлавіць чалавек і перадаць мастацтвам.

У праекце Юдзіна электрычнасць асацыюецца з выпраменьваннем, разыходжаннем, распыленнем і распаўсюджваннем — станамі, якія дэматэрыялізуюць матэрыю. Можна меркаваць пра сувязі з ідэямі, папулярнымі ў тэасофскіх колах; у іх, спасылаючыся на тэорыі Анры Пуанкарэ, электрычнасць разглядаецца як пераходнае рэчыва паміж матэрыяй і эфірам. Згодна з Малевічам, ён адштурхоўваўся ад Ван Гога і футурызму і імкнуўся выказаць адчуванне руху току самога па сабе, не прадметнымі формамі (парасткі, машыны і г.д.), а плоскасцю, «як бы ад дотыку да электрычнага дроту». Прычым пры набліжэнні матэрыі да свайго скону, да дэматэрыялізацыі, від плоскасці на палатне робіцца «больш спакойным» і «мацней прапускае ток дынамікі самога руху».

Апошнюю стадыю пераўвасаблення матэрыі Юдзін залічае да метэарытнага спектру і асацыюе з паглынаннем, патуханнем, сыходам і згасаннем. «Згаслае касмічнае ўзбуджэнне» (па выслоўі Малевіча), якое адносіцца да метэарытнага паходжання карбарунду, замыкае кола. Надыходзіць абсалютная свабода і спакой («нірвана» на санскрыце — «згасанне»). Малевіч успрымае гэты працэс як маніфестацыю яднання ўнутранага і знешняга свету: «Свет, які пранёсся ў мозгу, згарае, знікае і зноў паяўляецца. Праз мозг, як метэор праз атмасферу, <свет> слізгане, загарыцца і зноў патухне...»

У зборніку «Фактура слова» (1923) у «Баладзе пра камень Карбарунд» Аляксей Кручоных агучыў тое, што візуалізавалі Юдзін і Малевіч. Словы, якія выкарыстоўвалі і Кручоных, і Юдзін, выглядаюць як візуальныя прасторавыя плоскасці. Кручоных выказвае адчуванне шалёнага руху, выбуху, яго словы перадаюць адчуванне металу, электрычнасці, цішыні і шуму. У той самы час Юдзін стварыў абсалютна новы сінтаксіс матэрыялаў, што спарадзіў новыя адчуванні, ідэі і канцэпцыі на шляху распрацоўкі ўніверсальнай мовы супрэматызму.

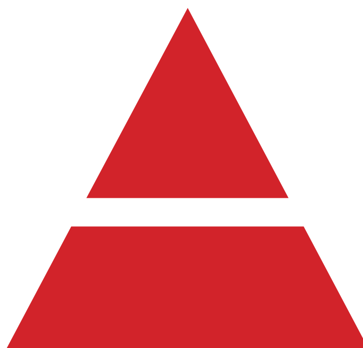
Злева направа: Іван Чарвінка, Лазар Хідэкель, Ілля Чашнік, Леў Юдзін. 1922. *Фота з архіва Лазара Хідэкеля.*

Танцавальная ГЕАМЕТРЫЯ

«СУПРЭМАТЫЧНЫ БАЛЕТ»

ВІЦЕБСКУ НАЛЕЖЫЦЬ ВЫКЛЮЧНАЯ РОЛЯ Ў АПРАБАЦЫІ І РАСПАЎСЮДЖВАННІ АВАНГАРДНЫХ ПРАКТЫК. ЯК АДЗНАЧАЕ ТЭАТРАЗНАЎЦА ТАЦЦЯНА КАТОВІЧ, ВІЦЕБСК — АДЗІНЫ З ГАРАДОЎ БЕЛАРУСІ, ДЗЕ ЯШЧЭ Ў ПЕРШАЙ ЧВЭРЦІ XX СТАГОДДЗЯ АТРЫМАЛА ЎВАСАБЛЕННЕ КАНЦЭПЦЫЯ МАДЭРНІСЦКАГА СЦЭНІЧНАГА МЫСЛЕННЯ. НЕВЫПАДКОВА МЕНАВІТА ТУТ 6 ЛЮТАГА 1920 ГОДА БЫЛА АЖЫЦЦЁЎЛЕНА НАВАТАРСКАЯ І «ПЕРШАЯ Ў СВЕЦЕ», ЯК АБВЯШЧАЛА АФІША, ПАСТАНОЎКА «СУПРЭМАТЫЧНАГА БАЛЕТА».

Святлана Уланоўская



Аўтаркай сцэнара і рэжысёркай выступіла паслядоўніца Казіміра Малевіча і ўдзельніца УНОВІСа Ніна Коган, а сімвалічнымі персанажамі — каляровыя геаметрычныя формы: чорны квадрат, чырвоны квадрат і кола. Спектакль ствараўся ў час татальнага абнаўлення ўсіх відаў мастацтва і акумуляваў у сабе розныя стылістычныя тэндэнцыі. Найважнейшая з іх звязаная з уздзеяннем на тэатр найноўшых адкрыццяў у выяўленчым мастацтве і архітэктуры. Так, кубістычны падыход да арганізацыі руху выкарыстоўваў Вацлаў Ніжынскі ў «Пасляпаўдзённым адпачынку фаўна» (1912), а ягоная сястра Браніслава пад уплывам беспрадметнага жывапісу Аляксандры Экстэр у 1919—1920-х замалёўвае мізансцэны сваіх першых абстрактных балетаў. На іх — падобныя да «Каляровых дынамік» Экстэр кампазіцыі з колаў, эліпсаў, парабал, трохкутнікаў, напружаных дыяганальных пабудоў. У «Феерверку» (1917) мастак Джакома Бала цалкам адмовіўся ад акцёраў: пад музыку Ігара Стравінскага рухаліся аб'ёмныя геаметрычныя дэкарацыі і мянялася асвятленне. Прыпадобніцца да сцэнографаў заклікаў артыстаў Фернан Лежэ ў артыкуле «Балет-спектакль, аб'ект-спектакль»: «Хай яны [акцёры] пагодзяцца стаць часткай спектакля "на роўных", хай прымуць ролю рухомай дэкарацыі, хай самі набліжаюць надыход эры спектакля-аб'екта». Нельга не згадаць і сцэнічныя кампазіцыі Васіля Кандзінскага, у якіх танец страціў сюжэтнасць і ператварыўся ў «абстрактна дзеючы рух».

Аднак больш за ўсё канатацый з «Супрэматычным балетам» выяўляецца ў тэатральных эксперыментах Баўхаўзу: у прыватнасці, у спектаклях нямецкага мастака, сцэнографа, харэографа Оскара Шлемера. У яго канструктывісцкіх пастаноўках цесна ўзаемадзейнічаюць танец і скульптура, сцэнаграфія і жывапіс, дызайн і рэжысура (можна ўбачыць шмат агульнага паміж жывапісам, скульптурнымі працамі і тэатральнымі касцюмамі Шлемера). Як і Малевіча, Шлемера цікавіць ідэя выйсця плоскай выявы ў аб'ём — стварэнне рухомых прасторавых кампазіцый з дапамогай розных формаў і фігур: «Пасля таго як я, пачаўшы з жывапісу, дайшоў да рэльефаў і каляровых скульптур, мне нічога ўжо не каштавала перанесці падобныя скульптурныя прадстаўленні на танцоўшчыкаў і зрабіць іх явай у прасторавым руху». Гэтыя пошукі прывялі да стварэння знакамітага «Трыядычнага балета» (1922), у якім цела, схаванае за геаметрычнымі формамі касцюма, станавілася аб'ектам, а сцэнічнае дзеянне — рытмічнай гульнёй ліній і фігур, колеру і святла, руху і прасторы. Агульным было і імкненне да «расчалавечвання», дэперсаналізацыі акцёра, ператварэнне яго ў адзін з элементаў абстрактнай кампазіцыі. Аднак калі Шлемер, працягваючы традыцыі нямецкіх рамантыкаў Генрыха фон Клейста і Эрнста Тэадора Гофмана, прыпадабняў цела да «кунстфігуры» (штучная істота), марыянеткі, то Малевіч адмаўляўся ад усялякіх прыкмет антрапаморфнас-

1. «Супрэматычны балет». Харэаграфія Анастасіі Махавай. *Фота Івана Асташонка.*
2. Оскар Шлемер. Дзве фігуры. Эскіз да «Супрэматычнага балета». 1919.
3. Ніна Коган. Распрацоўка дэкарацый да «Супрэматычнага балета». 1920. Санкт-Пецярбургскі дзяржаўны музей тэатральнага і музычнага мастацтва.

2.

1.

з сябе прыклад так званага «чыстага руху» ці абстрактнага руху, да стварэння якога заклікалі многія дзеячы тагачаснай сцэны. Напрыклад, рэжысёр Сяргей Радлаў падахвочваў акцёраў «беспрадметна тварыць гукавыя і прасторавыя формы, цудоўныя самі па сабе, без закладзенага ў іх літаратурнага зместу».
Гэты радыкальны досвед аказаўся адзінкавым для свайго часу і не атрымаў працягу ў сцэнічным мастацтве Беларусі. Пра яго ўзгадалі толькі ў 1990-я — на хвалі адраджэння імёнаў і культурнай спадчыны Віцебска. Авангардны «ген» горада атрымаў новае жыццё ў дзейнасці Міжнароднага фестывалю сучаснай харэаграфіі (IFMC), першага форуму contemporary dance на ўсёй постсавецкай прасторы. А ў 2003 годзе ў Віцебску зноў адбылася прэм'ера «Супрэматычнага балета» (аўтарства канцэпцыі Таццяны Катовіч, харэаграфія Анастасіі Махавай, камп'ютарная графіка Аляксея Ермака).
Згаданы спектакль не стаў рэканструкцыяй папярэдняй пастаноўкі. Хутчэй, гэта была фантазія на тэмы і вобразы «Супрэматычнага балета» пачатку мінулага стагоддзя. Новая версія — гэта складаны палімпсест, рызаматычная мастацкая рэальнасць, якая злучала ў адзіную семантычную прастору пачатак XX стагоддзя з пачаткам XXI, адкрыцці тэатральнага авангарда 1920-х з прыёмамі contemporary art. Пра гэта гаворыць Таццяна Катовіч: «Прысвечаны "Супрэматычнаму балету" 1920 года, "Супрэматычны балет" 2003-га ўяўляе з сябе з'яву сучаснай свядомасці. Грунтуючыся на геаметрычным руху, акцэнтаваным Нінай Коган у аб'ёмна-плоскаснай версіі; на выяўленні ў рукапісыапісанні балета ідэі Казіміра Малевіча пра разгортванне формы ў прасторы; на энергетычных вынаходствах Оскара Шлемера ў канстатацыі актыўных кропак сцэны, мы будавалі пастаноўку, звязаную з сённяшнім разуменнем узаемаадносін трохмернай фізічнай рэальнасці і віртуальнай рэальнасці, неаміфалагізма, містычнай прасторы-часу, тэксту і падзеі, артэфакта. Галоўны матыў прысвячэння — само прысвячэнне як інтэрпрэтацыя артэфакта мінулага праз сучасны артэфакт».
«Супрэматычны балет» стаў крыніцай інспірацыі і для дзеячаў беларускага сучаснага мастацтва. Дастаткова згадаць перформансы Людмілы Русавай і Ігара Кашкурэвіча, дзейнасць віцебскага творчага аб'яднання «Квадрат» і інш.

ці. Візуальная драматургія ў «Супрэматычным балеце» будавалася на выразнасці ўжо не аб'ёмных касцюмаў і акцёраў-механізмаў, а рухомых каляровых плоскасцяў.
Як адзначае гісторык тэатра Віктар Бярозкін, спектакль Ніны Коган стаў «першай спробай ажывіць, прывесці ў рух саму структуру супрэматычнага жывапісу з дапамогай пераводу карціны, напісанай на плоскасці палатна, са станковай формы ў форму сцэнічнага дзеяння, якое развіваецца ў прасторы і часе». Сцэнар балета, нязвыклы па задуме, мастачка выклала ў альманаху «УНОВІС» № 1: «Супрэматычны балет, пастаўлены 6 лютага 1920 г. у Віцебску, павінен быў быць з'яўленнем асноўных форм — элементаў руху, яго разгортвання, росквіту з цэнтра ў парадку кантраснага следавання многіх фігур: 1) лініі спачатку, 2) ператварэнне ў крыж, 3) ператварэнне па дыяганалі, ператвараецца ў зорку, 4) ператвараецца ў кола, 5) кола становіцца квадратам». Чым не апісанне анімацыйнага фільма ці малюнкаў камп'ютарнай графікі?
Візуальная стылістыка пастаноўкі акцэнтавала геаметрыю прасторы праз перамяшчэнне квадрата, крыжа, кола, лініі, дугі і г.д., сцвярджаючы першынства чорнага квадрата як найвышэйшай формы. На першы план тут выходзіла не акцёрская ігра, як у класічным тэатры, а сцэнаграфія Малевіча і архітэктанічныя кампазіцыі цел-аб'ектаў у прасторы (іх рух ствараўся выканаўцамі, што трымалі перад сабой шчыты розных формаў). «Пластыка і рытм, на аснове якіх існаваў тэатр танца і якія мелі каштоўнасць па-за драматычным сюжэтам, у супрэматычным балеце былі зведзеныя да геаметрычнай базы», — піша Таццяна Катовіч. Пры гэтым асноўныя геаметрычныя формы не проста перамяшчаліся па сцэне ў пэўнай паслядоўнасці, а ўтваралі супрэматычныя фігуры. Звестак пра тое, ці гучала падчас дзеі музыка, не захавалася.
Сёння такі твор назвалі б міждысцыплінарным, увасобленым на памежжы розных відаў мастацтва. Даследчыца рускага авангарду Аляксандра Шацкіх вызначае «Супрэматычны балет» як першы ў гісторыі сусветнага мастацтва перформанс, а Віктар Бярозкін адносіць яго да тэатра мастака, дзе творца сачыняе спектакль як структуру дынамічных візуальных кампазіцый. Калі ж казаць пра ўласна харэаграфічны складнік, то «Супрэматычны балет» уяўляе

3.

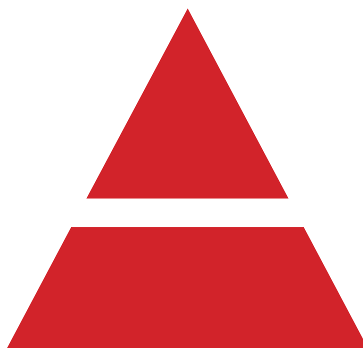
ВІЦЕБСКАЯ ПАСТАНОЎКА ОПЕРЫ «ПЕРАМОГА НАД СОНЦАМ» БЫЛА ПРАДЭМАНСТРАВАНАЯ Ў АДЗІН ВЕЧАР З «СУПРЭМАТЫЧНЫМ БАЛЕТАМ» 6 ЛЮТАГА 1920 ГОДА. ЯЕ ПЕРШЫЯ ПАКАЗЫ АДБЫЛІСЯ 3 І 5 СНЕЖНЯ 1913 ГОДА Ў ПЕЦЯРБУРГСКІМ «ЛУНА-ПАРКУ», ОПЕРА І СТАЛА ЭПАХАЛЬНАЙ ПАДЗЕЯЙ, ШТО РАДЫКАЛЬНА ЗМЯНІЛА АГУЛЬНАПРЫНЯТЫЯ ЎЯЎЛЕННІ ПРА СЦЭНІЧНАЕ МАСТАЦТВА.

АНТЫопера

«ПЕРАМОГА НАД СОНЦАМ»

Святлана Уланоўская

1.



ўтарамі першай версіі выступілі кампазітар Міхаіл Мацюшын, паэты Аляксей Кручоных (лібрэта) і Велімір Хлебнікаў (пралог), дэкарацыі і касцюмы належалі Казіміру Малевічу. Спектакль ствараўся на хвалі адмаўлення рэалістычных традыцый у мастацтве — «усяго таго зместу, у якім яго трымалі тысячагоддзямі», па словах Малевіча. Варта адзначыць, што за дзень да паказу оперы ў тым жа «Луна-парку» адбылася прэм'ера трагедыі «Уладзімір Маякоўскі», у якой аўтарам тэксту, рэжысёрам і выканаўцам галоўнай ролі з'яўляўся сам паэт. Спектакль уяўляў новы тып аўтарскага выказвання, заснаванага на ідэі паэта-акцёра, адзінага ў жыцці і на сцэне. Ён звяртаўся да публікі наўпрост, без пасярэднікаў, аказваючы моцнае эмацыйнае ўздзеянне. Абедзве пастаноўкі заяўлялі пра фармаванне нязвыклай эстэтычнай прасторы і новых, перфарматыўных стратэгій артыстычных паводзін, у выніку чаго глядач атрымліваў унікальны асабісты досвед.
«Перамога над Сонцам» — праграмны футурыстычны твор. Яго аўтары за некалькі месяцаў да прэм'еры ў маніфесце «Першага Усерасійскага з'езду Баячоў Будучага» заявілі пра імкненне «рушыць да аплот мастацкай чэзласці — на Рускі тэатр і рашуча пераўтварыць яго». Відовішча і сапраўды аказалася вельмі незвычайным для свайго часу. Пасля Пралогу заслона была не рассунутая, а разарваная напалову. На сцэну ў асляпляльным святле пражэктараў выходзілі дзіўныя персанажы: Нерон, Хаўтурнікі, Непрыяцель, Авіятар, Калігула, Баязлівы, Нейкі зламысны, Уважлівы працоўны, вялізныя Будзятлянцкія асілкі. Твары выканаўцаў былі схаваныя за падобнымі да сучасных супрацьгазаў маскамі, а целы — за кубістычнымі касцюмамі, што кардынальна мяняла анатомію чалавека і мажлівасці яго рухаў. «Усё рабілася з мэтай падрыхтаваць мужную эпоху на змену жанчынападобным Апалонам і загвэдзаным Афрадытам», — пісаў Аляксей Кручоных.
Сюжэт оперы распавядаў пра тое, як група будзятлян заваёўвала сонца. Гэты цэнтральны для ўсяго спектакля вобраз азначаў не нябеснае свяціла,

2.

а былыя каштоўнасці, аджылы светапарадак. Адпаведна, перамога над сонцам сімвалізавала перамогу футурыстаў над старым светам, «тэхнікі — над касмічнымі сіламі і біялагізмам», па словах Кручоных. Назва і сюжэтная лінія оперы адсылалі да ідэй італьянскіх футурыстаў, якія ў маніфесце «Забём месячнае святло» (1911) абвясцілі гібель «старога еўрапейскага Сонца» і надыход эпохі «электрычных месяцаў» і «футурыстычных аэрапланаў».

Вялікую ролю ў пастаноўцы граў тэкст: пазбаўлены пазнавальнай сэнсавай і драматургічнай логікі, ён, па трапным выказванні мастацтвазнаўцы Сашы Абуховай, «адкрываў бязмежныя далі для ўвасаблення беспрадметнай рэвалюцыі». Сцэнаграфія Казіміра Малевіча рэзанавала з дыскрэтнасцю словаўтваральных формаў і прадвызначала станаўленне супрэматызму ў творчасці мастака. «У межах сцэнічнай каробкі ўпершыню нараджалася жывапісная стэрэаметрыя, усталёўвалася строгая сістэма абёмаў <...>. Чалавечыя фігуры рэзаліся лёзамі фар, паперамення пазбаўляліся рук, ног, галавы, бо для Малевіча яны былі геаметрычнымі целамі, якія падлягаюць не толькі раскладанню на першаэлементы, але і абсалютнаму растварэнню ў жывапіснай прасторы. Адзінай рэальнасцю была абстрактная форма, што паглынала ў сабе без астатку ўсю люцыферычную мітусню свету», — так апісвае свае ўражанні ад сцэнаграфічных вынаходніцтваў Малевіча паэт і даследчык футурызму Бенедыкт Ліўшыц. Сам мастак сваю працу над «Перамогай» лічыў прадвесцем супрэматызму, і гэта з асаблівай сілай адчувалася ў эскізах заслоны і заднікаў. Напрыклад, у пятай карціне дзеянне развівалася на фоне «супрэматычнага» квадрата, вырашанага ў чорным і белым.

Алагізм слова і візуальных вобразаў падтрымліваўся музыкай Міхаіла Мацюшына. У гучанне, заснаванае на мікрахраматыцы, дысанансных акордах, кампазітар уключыў грукат гарматнай кананады, шум матора ды іншыя нязвыклыя эфекты. За выключэннем двух прафесійных спевакоў, у оперы былі задзейнічаны акцёры-аматары (пераважна студэнты). Адзіным інструментам, які атрымалася знайсці для пастаноўкі, было разладжанае фартэпіяна: яго ахрысцілі «старым рондалем».

Усімі складнікамі мастацкага сінтэзу «Перамога» ўяўляла з сябе антыоперу, якая радыкальна абвяргала банальнасці традыцыйнай опернай эстэтыкі. Ці варта здзіўляцца, што першы паказ спектакля суправаджаўся беспрапынным скандалам? «Уражанне ад оперы было настолькі ашаламляльным, што, калі пасля "Перамогі" пачалі выклікаць аўтара, галоўны адміністратар Фокін, скарыстаўшыся ўсеагульнай мітуснёй, заявіў публіцы з ложы: "Яго павезлі ў вар'ятню!"» — распавядае Кручоных.

У 1920-х Малевіч вяртаўся да вобразаў оперы, кансультаваў пастаноўку віцебскай версіі «Перамогі», паказанай сумесна з «Супрэматычным балетам». Спектакль быў ажыццёўлены сіламі навучэнцаў драматычнай студыі Народнай мастацкай вучэльні пад кіраўніцтвам Веры Ермалаевай па эскізах яе дэкарацый і касцюмаў. З тэхнічных прычын пастаноўка дэманстравалася без музыкі, імітаваліся толькі канкрэтныя гукі (шум матора, гул самалёта).

Сцэнаграфія Ермалаевай, поруч з выкарыстаннем кубафутурыстычных прыёмаў, уключала і шэраг элементаў, вытрыманых у супрэматычнай стылістыцы. Дэкарацыі і касцюмы былі створаныя з размаляваных палатна, марлі і кардона з выкарыстаннем каркасаў з дроту для абёмных дэталяў. Касцюм Будзятлянцкага асілка быў зроблены па эскізах Малевіча: галавой яму служыў ромб (сплюшчаны па дыяганалі чорны квадрат), пастаўлены на вострыя вугал. На думку Аляксандры Шацкіх, такое вырашэнне візуалізавала любімы выраз Малевіча: «Чорны квадрат — гэта святое немаўля, якое з'явілася на свет Божы, каб пазбавіць яго ад жывапісу». Будзятлянцкі асілак і быў гэтым «пасталелым дзіцяткам, прадвеснікам будучага». У адрозненне ад скандальнасці пецярбургскай пастаноўкі, віцебская «Перамога» была амаль пазбаўленая эпатажнасці. Шацкіх адзначае, што ў ёй панавалі футуралагічныя летуценні, імкненне ўсхваліць будучыню.

«Перамога над Сонцам» стала этапным спектаклем у гісторыі сусветнага тэатральнага мастацтва. Віктар Бярозкін сцвярджае, што менавіта наватарскія дэкарацыі і касцюмы Малевіча «абумовілі пераважнае значэнне візуальнага аблічча спектакля і зрабілі яго першым у гісторыі сцэнічнага мастацтва XX стагоддзя творам тэатра мастака». Дзіўны факт у даследаванні «Віцебск. Жыццё мастацтва» прыводзіць Аляксандра Шацкіх: калі ў 1980-м Шарлота Дуглас і Альма Лоу рэалізавалі амерыканскую рэканструкцыю легендарнай пастаноўкі, прыхільнікі цяжкай музыкі ўбачылі ў яе бунтарскім пафасе... першую рок-оперу!

3.

На працягу XX — пачатку XXI стагоддзя да (пера)асэнсавання «Перамогі» звярталіся многія тэатральныя калектывы. У дні памяці Казіміра Малевіча ў маі 2006 года беларуская творчая група (аўтарка ідэі — Тацццяна Катовіч, харэографка — Анастасія Махава, выканаўцы — выхаванцы танцавальнай студыі Махавай «Паралелі») паказала ўласны варыянт оперы ў Мецці малевічазнаўцаў — падмаскоўным пасёлку Нямчынаўка.

Апошні на сённяшні дзень і, бадай, самы нечаканы зварот да нашумелай оперы сярод дзеячаў беларускай арт-сцэны адбыўся ў Музеі гісторыі Віцебскай народнай мастацкай вучэльні ў ноч з 22 на 23 чэрвеня 2016 года. Сваю версію «Перамогі» прадставіў Руслан Вашкевіч, да якога далучыліся культуролаг Максім Жбанкоў, музыканты Сяргей Пукст і Аляксей Крэчэт, Таццяна Катовіч і іншыя. Пастаноўка складалася з трох дзей: «Таемнай вячэры» (альбо прэсканферэнцыі), «Дыскатэкі для сляпых» (вар'яцкія скокі гасцей і арганізатараў пад музыку 1980-х) і «Прыходу Будзятлянцкіх асілкаў», у ролі якіх выступілі... амапаўцы. Галоўнымі героямі «Перамогі» сталі інваліды па зроку, якім, на думку Вашкевіча «хітраваць не трэба. Уявіць чорны квадрат, або перамогу над сонцам, або паразу сонца для іх больш шчыра і зразумела». Артэфакт мінулага мастак пераўтварыў у акт калектыўнага ўнікальнага перажывання, што прыводзіць да высновы: зрок — гэта больш, чым фізіялагічная дадзенасць.

1. «Перамога над Сонцам». Харэаграфія Анастасіі Махавай. Студыя сучаснага танца «Паралелі». *Фота Івана Асташонка.*

2. Нейкі зламысны. Эскіз Казіміра Малевіча да оперы «Перамога над Сонцам». Санкт-Пецярбургскі дзяржаўны музей тэатральнай і музычнай культуры.

3. Вера Ермалаева. ***Верхняя ілюстрацыя.*** **Пярэстае вока. Эскіз касцюма да оперы «Перамога над Сонцам».** ***Ніжняя ілюстрацыя.*** **Хаўтурнікі. Эскіз касцюма і дэкарацыі да оперы «Перамога над Сонцам». З альманаха «УНОВІС» № 1/1920.**

Час КВАДРАТА

ЭСЭ МАСТАКА І ТЭАРЭТЫКА СУЧАСНАГА МАСТАЦТВА, АРГАНІЗАТАРА ТВОРЧАГА АБ'ЯДНАННЯ «КВАДРАТ»

ЭСТЭТЫЧНЫЯ ІДЭІ І АВАНГАРДНЫ ДУХ УНОВІСА ЗНАЙШЛІ ПЕРАЕМНІКАЎ НАПРЫКАНЦЫ XX СТАГОДДЗЯ. У 1980-Я ЎЗНІК НОВЫ РУХ МАСТАКОЎ, ЯКІЯ ПАЗЫЧЫЛІ СПОСАБ КАЛЕКТЫЎНАЙ ТВОРЧАСЦІ — ГРУПЫ — У АЎТАРАЎ ПАЧАТКУ XX СТАГОДДЗЯ. У МІНСКУ І ВІЦЕБСКУ ПАЎСТАЛІ АБ'ЯДНАННІ, ШТО МЕЛІ СВАЮ ПРАГРАМУ, І ІХ ВАРТА РАЗГЛЯДАЦЬ У КАНТЭКСЦЕ СУАДНОСІНАЎ МАСТАЦТВА І СОЦЫУМУ.

Аляксандр Малей

Таталітарная ідэалогія савецкай дзяржавы кантралявала ўсе аспекты жыцця грамадства, у тым ліку і мастацтва. Выставы ладзіліся праз выстаўкамы, на якіх прысутнічала партыйная наменклатура, і адкрыццё любой экспазіцыі праходзіла праз цэнзуру. Актыўна вялася барацьба з буржуазнымі «ізмамі», бо афіцыйная ідэалогія прызнавала толькі сацыялістычны рэалізм. З 1950-х і да пачатку 1960-х у СССР пачынаюць зараджацца парасткі неафіцыйнага мастацтва, ці, як скажуць пазней, «другой культуры». Нонканфармісцкі рух Ленінграда і Масквы, што набіраў сілы ў 1970-х, супрацьстаяў ідэалагічнаму малоху і фармаваў культурную прастору для развіцця неафіцыйнага мастацтва. 15 верасня 1974 года на ўскрайку Масквы, у Бяляева, адбылася легендарная «Бульдозерная выстава». Праз тры месяцы, 22 снежня 1974 года, у Доме культуры імя І.І. Газа адкрылася выстава ленінградскіх нонканфармістаў. Праз год, у выніку доўгіх перамоў з уладамі, 10 верасня ў Ленінградзе, у Палацы культуры «Неўскі», зноў адкрылася выстава неафіцыйных мастакоў. Пасля гэтыя дзве выставы атрымалі назвы «газанеўшчына» ці «газанеўская культура». Пасля «Бульдозернай выставы» маскоўскім нонканфармістам неяк удалося праз гаркам выбіць сабе залу на Малой Грузінскай і часткова легалізаваць сваю дзейнасць. Як у Маскве, так і ў Ленінградзе гэтаму папярэднічалі кватэрныя выставы. У 1980-я на авансцэну неафіцыйнага мастацтва Ленінграда выйшла аб'яднанне, ці саюз неафіцыйных мастакоў, «Таварыства эксперыментальнага выяўленчага мастацтва» (ТЭІІ). Мэтай аб'яднання было «пераадоленне таго крызіснага стану ў рускай культуры, калі выяўленчае мастацтва падзялілася на афіцыйнае і «неафіцыйнае»».

1.

Творчае аб'яднанне «Квадрат» было арганізавана 17 сакавіка 1987 года. У яго склад увайшлі аўтар гэтага тэксту (старшыня і арганізатар), Мікалай Дундзін (адказны сакратар), Аляксандр Слепаў, Аляксандр Дасужаў, Віктар Міхайлоўскі, Валерый Чукін, Валерый Счасны, Віктар Шылко, Таццяна і Юрый Рудэнкі. Міхайлоўскі і Рудэнкі выйшлі з «Квадрата» праз два з паловай гады, і больш за чатыры гады аб'яднанне працавала ў складзе сямі чалавек — да 17 сакавіка 1994 года. У «Квадрат» уваходзілі творцы, якія займаліся жывапісам, графікай, скульптурай, дэкаратыўна-прыкладным мастацтвам у абстрактнай і фігуратыўнай эстэтыцы. Іх аб'ядноўвала апазіцыя афіцыёзу і арыентацыя на мастацтва 1910—1920-х. Сябрам «Квадрата» хацелася самастойна вызначаць уласны творчы лёс і эстэтычны змест твораў. У 1987 годзе не было і намёку на распад КПСС, не кажучы пра распад дзяржавы. Партыйны апарат быў яшчэ вельмі моцным, і ніхто не спадзяваўся на ягоны хуткі скон. Камуністы імкнуліся рэфармаваць існуючы лад, стварыць «сацыялізм з чалавечым аблічам», але ідэалагічная структура працавала спраўна. Таму такім моцным было жаданне адваяваць незалежную культурную прастору і пазначыць межы сваёй свабоды.

2.

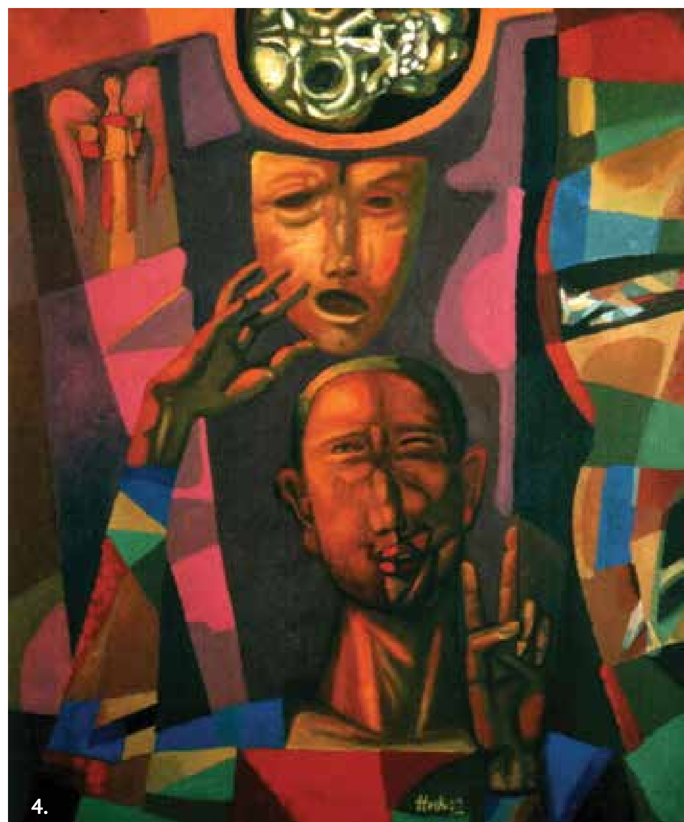
«Квадрат», як і УНОВІС, — гэта партыі ў мастацтве, структураваныя як арганізацыі. Таксама як і УНОВІС, «Квадрат» не быў падобны да нефармальных аб'яднанняў свайго часу, у першую чаргу менавіта з-за структурнай пабудовы. Таксама як і УНОВІС, «Квадрат» ладзіў мерапрыемствы ў форме акцый і арганізоўваў творчы працэс у выглядзе калектыўнай творчасці. Таксама як і УНОВІС, «Квадрат» меў сваю эмблему: УНОВІС — чорны квадрат з белым абрамленнем, які насілі на рукаве, «Квадрат» — чорны квадрат з залатым абрамленнем, у выглядзе значка на грудзях. Прычым ні структура аб'яднання, ні форма дзейнасці «Квадрата» не былі свядома запазычаны ва УНОВІСа, бо на той час сябрам «Квадрата» не было нічога вядома пра такія дэталі.

УНОВІС зрабіў велізарны ўнёсак у сусветнае мастацтва: сфармаваў асновы дызайну і сучаснай архітэктуры, новую арганізацыю прасторавага асяродка, новае рашэнне плаката, экстэр'ера і інтэр'ера. Было б штучным і надуманым, калі б мастакі напрыканцы ХХ стагоддзя спрабавалі выдаваць стылёвую інтэрпрэтацыю супрэматызму за ўласнае адкрыццё або вызначаць як развіццё ідэй УНОВІСа тагачасныя архітэктурныя і дызайнерскія навацыі, укаранёныя ў сучаснае асяроддзе. Відавочна, каб захаваць пераемнасць, варта стварыць нешта трэцяе. Напрыканцы ХХ стагоддзя ў еўрапейскім жывапісе сфармавалася мастацкая плынь, для якой уласцівае сумяшчэнне авангарда і традыцый, — трансавангард (тэрмін увёў італьянскі куратар і крытык Акіле Баніта Аліва). Трансавангард выкарыстоўвае спадчыну кубізму, футурызму, канструктывізму, сюррэалізму і іншых класічных кірункаў, вяртае да жыцця стылі мінулага, але не гуляе з імі, а стварае новыя формы і прасторавыя вырашэнні.

УНОВІС даў аснову для станаўлення віцебскага трансавангарда. Усе мастакі аб'яднання сфармаваліся ў «Квадраце» як асобы. «Зваротная інфармацыя» Малея, «ПЛІП» («паверхня, лінія, пляма») Аляксандра Дасужава бяруць пачатак менавіта тут. У «Квадраце» адбыўся знакавы канструктывізм Валерыя Счаснага, што пасля развіўся ў духоўнае асэнсаванне экуменізму. Віктар Шылко дынамічна развівае сучасную абстракцыю. Асновы фігуратыўнага сучаснага жывапісу Мікалай Дундзін таксама знайшоў у аб'яднанні. Адчуванне як форма і змест у творах Валерыя Чукіна і пластычныя пошукі скульптурнага аб'ёму Аляксандра Слепава таксама былі закладзены ў «Квадраце».

Мой уласны праект «Зваротная інфармацыя» заснаваны на супрэматызме і развівае яго ідэі. «Чорны квадрат» Малевіча з пункту гледжання прасторавай канструкцыі ўтрымлівае нераскрытыя магчымасці і ўяўляе з сябе дваістую мастацкую сутнасць. У белую трансцэндэнтную прастору (паводле Малевіча, «по-за предельное пространство», «адчуванне пустыні») схаванага свету ўпісаная прастора Сусвету ў выглядзе чорнага квадрата. Па сутнасці, у белы квадрат упісаны чорны. Малевіч прадстаўляе гэтыя два квадраты як «перша-форму» і «перша-прастору». Я выкарыстоўваю тэорыю Малевіча аб прыбавачным элеменце і ўводжу ў прастору «Чорнага квадрата» прыбавачны элемент «час». У выніку адбываецца раздзяленне прасторы станковага твора. Чорны квадрат здабывае раней страчаную трохмернасць і становіцца кубам. Белая супрэматычная прастора застаецца квадратам, бо яна ўяўляе з сябе метафізічную духоўную энергію (паводле Малевіча — «белую сілу»)

3.


4.

5.

і візуальна можа быць прадстаўлена толькі плоскасцю. Сфармавалася новая прасторавая структура — кубаквадрат, якая складаецца з супрэматычнага квадрата і куба. У аб'ёмнай прасторы кубаквадрата куб і квадрат раздзеленыя, але існуюць як адзінае цэлае. Пры рэалізацыі ідэі на практыцы квадрат — гэта карціна, куб — трохмерны аб'ект, спалучаны з карцінай. Адна выява адначасова знаходзіцца ў дзвюх прасторах — у плоскасці карціны і ў сваёй аб'ёмнай праекцыі, выкананай у матэрыяле.

Канцэпцыя ПЛІПа Аляксандра Дасужава будуецца на асноўных сродках выяўлення: паверхня (плоскасць), лінія і пляма. Дасужаў выкарыстоўвае

6.

прынцып «эканоміі» Малевіча, то-бок лаканічнасці, і стварае эстэтычную канцэпцыю метафізічнага светаразумення. Мастак пераўтварае пейзаж у гарманічнае спалучэнне плоскасці, лініі і плямы і прымушае гледача пашырыць далягляды светаразумення і вычленіць з рэалістычнага пейзажу духоўную субстанцыю. Аўтар стварае рэальнасць, якая належыць мастацтву, што распавядае пра існаванне іншага свету («Бабіна лета ў горадзе», «Чорная быль», «ПЛІП» і інш.).

У творчасці Валерыя Счаснага аснова мастацкага мыслення — знак, канструкцыя, дух. Мастак своеасабліва ўспрыняў спадчыну супрэматызму, узяў з яе «белую сілу» — духоўную энергію — і сінтэзаваў яе з канструкцыяй, аднак не з пластыкай канструктывізму, а са знакам. Здавалася б, тут хаваецца вядомая супярэчнасць паміж канструктывізмам і супрэматызмам. Але знак сам па сабе, нягледзячы на канструкцыю, утрымлівае духоўны пачатак — ці тое рэлігійны або народны сімвал. Такім чынам, аўтар стварыў індывідуальную мастацкую канцэпцыю — знакавы канструктывізм.

Геаметрычная эстэтыка Малевіча і УНОВІСа садзейнічала ўзнікненню ў Віцебску геаметрычнай абстракцыі. Гэты від станковага жывапісу па-рознаму праяўляўся ў работах розных мастакоў, але найбольш цэласна і поўна — у творчасці Галіны Васільевай. Аўтарка сінтэзуе мінімалізм, канструктывізм і супрэматызм і выпрацоўвае ўласнае разуменне абстракцыі, сутнасць якой выявілася ў серыі твораў «Квадраты». Васільева стварае ўласны квадрат, напластоўвае на арыгінал Малевіча энергію колеру, гуляе з разнастайнасцю кожнай плоскасці геаметрычнай фігуры.

З першых месяцаў свайго існавання «Квадрат» актыўна ўвайшоў ва ўсесаюзны нонканфармісцкі рух, што ў той час быў у сіле, славе і надзеі. Праз мінскага мастака Віталя Чарнабрысава сябры аб'яднання знаёмяцца з ленінградскім калекцыянерам андэграўнду Мікалаем Благадатавым, які ў сваю чаргу звёў іх з лідарамі ТЭІІ, у прыватнасці з Сяргеем Кавальскім. Ужо ў 1988-м праект «Квадрата», прысвечаны 110-годдзю Казіміра Малевіча, быў ажыццёўлены разам з мастакамі Таварыства. Рабіўся праект у два этапы — у Віцебску і ў Мінску. Потым па запрашэнні Таварыства «Квадрат» удзельнічаў у 12-й аб'яднанай выставе ТЭІІ «Вясна-88», што праходзіла ў ленінградскім Палацы моладзі. І ў тым жа годзе па запрашэнні маскоўскіх мастакоў аб'яднанне ўдзельнічала ў адкрыцці памятнага знаку Казіміру Малевічу ў Нямчынаўцы. Летам 1988-га «Квадрат» стаў удзельнікам усесаюзнага фестывалю неафіцыйнага мастацтва ў Нарве (Эстонія), які сабраў мастакоў з розных саюзных рэспублік. У 1991 годзе «Квадрат» выстаўляўся ў Маскве, у Цэнтральным доме мастака — галоўнай выставачнай пляцоўцы краіны. Былі выставы і за мяжой — у Зялёнай Гуры, Варшаве і Гданьску (Польшча, 1990) і ў Тэруале (Іспанія, 1991).

Але ўсё пачалося ў Віцебску з першай выставы «Квадрата» 12 чэрвеня 1987 года, якую з цяжкасцямі адкрылі ў зале Саюза мастакоў. Пасля гэтай выставы аб'яднанне атрымала афіцыйнае прызнанне, і восенню 1987-га «Квадрат» уключылі ў культурную праграму гарадоў-пабрацімаў — Каўнаса і Віцебска.

У 1987 годзе ў мінскім Палацы мастацтва адбыўся першы прагляд нефармальных аб'яднанняў рэспублікі — «Квадрат», «Галіна», «Форма» і «Няміга». Выстава мела ашаламляльны поспех у гледачоў. Віцебскія «нефармалы» з «Квадрата» пазнаёміліся з мінскімі — Ігарам Кашкурэвічам, Людмілай Русавай, Аляксеем Ждановым, Андрэем Плясанавым, Аляксандрам Тарановічам, з якімі потым рабілі сумесныя праекты. Адзін з іх — «Панарама» 1989 года — першая рэспубліканская выстава нетрадыцыйнага мастацтва, што праходзіла ў Мінску ў закінутым напаўразбураным трохпавярховым будынку. У многіх вокнах не было шкла, але гэта не засмучала мастакоў — яны крэатыўна выкарысталі антураж абшарпаных сцен пад свае інсталяцыі і перформансы. На наступны год «Панараму» паказалі ў Варшаве, да выставы быў надрукаваны каталог.

1988 — год Малевіча, юбілей з дня нараджэння майстра. Тады па ўсім Савецкім Саюзе прайшлі выставы ў яго гонар. Праект да 110-годдзя Малевіча стаў першым сур'ёзным калектыўным творам «Квадрата». Гэта была шырокамаштабная акцыя са зборам матэрыялаў і падрыхтоўкай да выставы, з паездкамі і сустрэчамі з людзьмі, што мелі дачыненне да мастака. (Напрыклад, «Квадрат» расшукаў удаву Казіміра Малевіча Наталлю Андрэеўну, яна жыла ў Ленінградзе. Размаўлялі з ёй пра Малевіча, пра мінулы час і запісалі на магнітафон прывітанне Віцебску, якое агучылі на адкрыцці выставы. Летам 1988 года на адкрыцці памятнага знака Малевічу «квадратаўцы» пазнаёміліся з дачкой Унай. Два яе лісты аўтару гэтых радкоў захоўваюцца ў Віцебскім мастацкім музеі.) Першапачаткова праект быў задуманы як сумесная акцыя з мінскімі мастакамі аб'яднання «Плюраліс» Ігарам Кашкурэвічам, Людмілай Русавай, Аляксеем Ждановым і Андрэем Плясанавым. Афішы УНОВІСа, фота ўновісаўцаў і Малевіча, дэкларацыі, звароты і іншы гістарычны матэрыял былі размешчаны па выставачнай зале ў выглядзе інфармацыйных інсталяцый. Выстава «Квадрата» як частка праекта мела назву «Эксперымент», таму кожны з сяброў суполкі імкнуўся стварыць арыгінальныя работы.

7.

На адкрыцці выставы ў віцебскім кінатэатры «Спартак» Ігар Кашкурэвіч і Людміла Русава (пры ўдзеле мастакоў з Мінска і Ленінграда) паказалі перформанс «Уваскрашэнне Казіміра» (у лютым 1989-га праект паўтарылі ў Мінску ў Палацы мастацтва).

У перыяд творчага жыцця «Квадрата» было створана мноства цікавых праектаў, акцый і перформансаў. Адзначым праекты «Прырода і культура» (1989), «Мастацтва і прырода» (1992), «Сцяна Малевіча» (1992), «70 гадоў УНОВІСу» (1990), «Прысвячэнне Шагалу» (1990), «120-годдзе Малевіча» (1998). Хацелася б звярнуць асаблівую ўвагу на праект «Прырода і культура», у якім акцэнтавалася сувязь прыроды з прасторай, зробленай чалавекам, каб прасачыць аналогію формаўтварэння ў прыродзе і стварэнне мастацкага аб'екта. Акцыі і перформансы ў рамках праекта ажыццяўляліся каля Гарадка Віцебскага раёна, у прыватнасці — на гарадской звалцы і ў лесе. А сама выстава праходзіла ў арт-цэнтры Марка Шагала. Перад вернісажам быў пастаўлены перформанс «Свежы вецер» (аўтар Мікалай Дундзін), у ім удзельнічаў увесь «Квадрат». Мы трымалі доўгі склееены цэлафан на пэўнай адлегласці адно ад аднаго. Адзін з удзельнікаў, рассунуўшы краі цэлафану, лавіў свежы вецер, што дзьмуў з боку ракі. Цэлафан імгненна напоўніўся паветрам, узнікла тоўстая паўтараметровая труба. Свежы вецер урачыста ўнеслі ў выставачную залу пад апладысменты гледачоў — так была адкрытая выстава.

У 1994 і 1996 гадах пры падтрымцы Фонду Сораса ў Віцебску прайшлі два міжнародныя пленэры. Я быў аўтарам праекту і старшынёй арганізацыйнага камітэту, у склад якога ўвайшлі таксама Таццяна Катовіч і Валянціна Кірылава. Удзельнікамі першага пленэру «Малевіч. УНОВІС. Сучаснасць» былі Мікалай Дундзін, Аляксандр Дасужаў, Аляксандр Малей, Аляксандр Слепаў, Валерый Счасны, Валерый Чукін, Віктар Шылко, Аляксей Айгі і Леў Сцяпанаў (Масква), Аляксандр Баброў, Пётр Кірылін, Іван Казак, Галіна Васільева, Васіль Васільеў і Аляксандр Салаўёў. Рэзананс ад пленэру быў уражальным, пра яго шмат распавядалі ў СМІ, а часопіс «Мастацтва» аддаў падзеі значную частку нумара, канстатуючы факт вяртання Віцебску імя Малевіча і аб'яднання УНОВІС. У пленэры 1996 года прымалі ўдзел мастакі не толькі з Беларусі і Расіі, але і з Польшчы, Украіны і Літвы. Выніковыя пленэрныя выставы праходзілі ў зале Саюза мастакоў і Арт-цэнтры музея Марка Шагала. Пасля правядзення двух міжнародных пленэраў эстафету арт-праектаў прыняў Васіль Васільеў, і да канца ХХ стагоддзя ягоны міжнародны праект «In-formation» робіцца галоўнай эксперыментальнай пляцоўкай сучаснага мастацтва Віцебска і Беларусі. У «In-formation» не павінны былі экспанавацца жывапіс ці графіка, эстэтычная ідэя будавалася на «паглыбленых пошуках у формаўтварэнні». У 1995 годзе Андрэй Вярэніч атрымаў грант Фонду Сораса і запрасіў у праект «In-formation» мастакоў з Беларусі, Польшчы, Расіі, Швейцарыі, Нарвегіі, ЗША і Францыі. Акрамя ўдзельнікаў 1994 года, былі Лявон Тарасэвіч (Польшча), Аляксей Велікжанін (Мінск), Алег Ладзісаў (Полацк). З 1994 па 2000 гады выставы-праекты ладзіліся штогод. З 1996-га па 1998-ы адмыслова для «In-formation» Васіль Васільеў арганізаваў галерэю сучаснага мастацтва «Саляныя склады», якая месцілася ў сапраўдных старых складах для солі канца XVIII стагоддзя (так званых «Белых казармах»), што захаваліся да нашых дзён. 2000 год аказаўся для «In-formation» апошнім. Праект прадэманстраваў самакаштоўнасць мастацтва як універсальнай эстэтычнай рэальнасці, вольнай ад сацыяльнай логікі развіцця.

8.

На пачатку 1990-х у Оршы ўзнікла аб'яднанне мастакоў «Аршыца», у якое ўвайшлі Генадзь Фалей, Аляксандр Фалей, Анатоль Жураўлёў, Барыс Іваноў і інш. І хоць, за выключэннем Генадзя Фалея, яны не былі віцебскімі мастакамі, але я лічу, што іх творчасць належыць да віцебскай культуры, бо лепшыя выставы «Аршыцы» праходзілі ў Віцебску, а самі мастакі сябравалі і камунікавалі з віцебскімі калегамі. Васіль Васільеў нарадзіўся ў Оршы і не раз выстаўляўся ў «Аршыцы». Таксама супрацоўнічаў з імі і Віктар Шылко.

Напрыканцы 1990-х падрасла моладзь, якая выхоўвалася ўжо на іншым культурным матэрыяле. З моладдзю актыўна працаваў мастак Аляксандр Паўлоўскі. У 1999 годзе ў Ратушы прайшла першая выстава ягонага моладзевага праекту «В-99», дзе дэманстраваліся творы Вікторыі Крупскай, Дзмітрыя Мшара, Максіма Осіпава, Таццяны Якаўлевай, Святланы Баранкоўскай, Таццяны Берагейка, Андрэя і Таццяны Піскуноў. Усе яны — спадкаемцы традыцый сучаснага віцебскага авангарднага мастацтва.

...Феномен культуры палягае не ў разрозненых акцыях і выставах, хай сабе і добрых. Культура, не аб'яднаная працэсам, — гэта культура ў крызісе. Альбо толькі эмбрыён культуры будучай. Культура — заўсёды сукупнасць мастацкіх і эстэтычных падзей, якія адбіраюць і выяўляюць самыя значныя і ўласцівыя часу мастацкія каштоўнасці. Такім чынам узнікае эстэтычны і этычны малюнак эпохі. «Квадрат» — годны духоўны спадкаемца УНОВІСа. Розніца толькі ў часе, расстаноўцы акцэнтаў і ўнёску ў мастацтва. Калектыўная творчасць «Квадрата» і ўновісаўцаў — адна сацыяльна-гістарычная лінія, адзін горад і адна краіна, адна агульная культура, што супрацьстаялі разбуральнай моцы таталітарнай ідэалогіі.

9.

1. «Зона». Акцыя творчага аб'яднання «Квадрат». 1989. *Фота Ігара Барсукова.*

2. «Уваскрашэнне Казіміра». Перформанс Людмілы Русавай і групы «Плюраліс». Кінатэатр «Спартак», Віцебск. 1988. *Фота Ігара Барсукова.*

3. Галіна Васільева. «Добры дзень, спадар Гаген». Інсталяцыя. «In-formation-98». Галерэя «Саляныя склады», Віцебск.

4. Мікалай Дундзін. Хто ёсць хто? Алей. 1992.

5. Валерый Счасны. Кампазіцыя. 1992.

6. Аляксандр Дасужаў. Бабіна лета ў горадзе. Алей. 1988.

7. Аляксандр Малей. Прасторавы аб'ект. Палатно, алей, пластмаса, ДСП, фарба. 1990.

8. «Дарога». Перформанс творчага аб'яднання «Квадрат». 1989. *Фота Ігара Барсукова.*

9. Аляксандр Слепаў. Тая, што ляжыць. 1992. *Фота Ігара Барсукова.*

Цытадэль мадэрнізму

УНОВІС, БАЎХАЎЗ І СПАДЧЫННІКІ МАЛЕВІЧА

«УНОВІС – АДНА З ЦЫТАДЭЛЕЙ ФАРМАВАННЯ МАДЭРНІЗМУ ХХ СТАГОДДЗЯ», – ЛІЧЫЦЬ ДАСЛЕДЧЫК ІГАР ДУХАН. ГЭТАЯ ГУТАРКА ПЛАНАВАЛАСЯ ДА ЮБІЛЕЮ УНОВІСА, АЛЕ ЗАКРАНУЛА ТАКСАМА БОЛЬШ ШЫРОКІЯ ТЭМЫ – ПРА РОЗНЫЯ ШЛЯХІ І МАДЭЛІ РАЗВІЦЦЯ СУПРЭМАТЫЗМУ, ПРА СІНТЭТЫЧНЫ ПРАЕКТ НОВАЙ ФАЗЫ ХХ СТАГОДДЗЯ, ШТО ПРЫВЁЎ ДА ЗМЕНЫ ПАРАДЫГМЫ Ў МАСТАЦТВЕ, А ТАКСАМА ПРА САЦЫЯЛЬНЫЯ КАЛІЗІІ 1930-Х І НАСТУПНІКАЎ-СУЧАСНІКАЎ.

Алеся Белявец – Ігар Духан

1.

Ігар Духан – прафесар і загадчык кафедры мастацтваў і асяроддзевага дызайну факультэта сацыякультурных камунікацый (БДУ), доктар філасофскіх навук і кандыдат архітэктуры. Аўтар кніг «Эль Лісіцкі. Геаметрыя часу», «Станаўленне канцэпцыі часу ў мастацтве і праектнай культуры ХХ стагоддзя» ды іншых манаграфій і артыкулаў па філасофіі, тэорыі мастацтва і праектавання ХХ і ХХІ стагоддзяў, апублікаваных у Беларусі, Вялікабрытаніі, Германіі, Францыі, Польшчы, Расіі, ЗША.

– Даследчык Селім Хан-Магамедаў засведчыў, што ў фармаванні рускага мадэрнізму на першае месцы трэба паставіць Маскву, на другое – Віцебск, а пасля ўжо Ленінград і іншыя гарады. З ХХ стагоддзем асацыюецца і Баўхаўз, аднак падчас юбілею гэтай школы прагучала новая ацэнка, адбылося пераасэнсаванне яе ролі. Бо сёння мы ўжо маем увесь абʼём матэрыялаў, звесткі з архіваў, таму было цікава, калі прафесар Бэры Бэргдал і некаторыя калегі выступілі з дастаткова крытычным поглядам. Ролю Баўхаўза ў фармаванні ХХ стагоддзя і ў Еўропе, і ў нас, і ў Амерыцы ніхто не адмаўляе. Мне здаецца, што настаў той час, які патрабуе і больш складанага погляду на УНОВІС. Летась выйшла цудоўная кніжка пад рэдакцыяй Крысціны Лодэр «Celebrating Suprematism», што ўключае артыкулы цэлага шэрагу тэарэтыкаў мастацтва, і гэта адзін з крокаў да пераасэнсавання супрэматызму УНОВІСа.

У чым менавіта ўтрымлівалася крытыка Баўхаўзу?

– Яна звязана з пераасэнсаваннем ролі Вальтэра Гропіуса і іншымі аспектамі. З разуменнем таго, што ў Баўхаўзе было шмат яркіх індывідуальнасцей, нягледзячы на агульнасць праграмы. Важна асэнсаваць УНОВІС у тым жа аспекце. Бо самая актыўная фаза абедзвюх школ – канец 1910-х – першая палова 1920-х. Мне давялося на адной з нядаўніх канферэнцый выступіць з тэзісам, што мадэрнісцкі код ХХ стагоддзя сфармаваўся ў першыя пяць гадоў 1920-х. Некаторыя калегі з Францыі і Вялікабрытаніі нахмурыліся, але сапраўды: канец 1910-х і першыя пяць гадоў 1920-х – вырашальны этап для фармавання таго, што мы называем мадэрнізмам ХХ стагоддзя. Бо гэта час напісання новай праграмы Баўхаўзу, галоўных твораў Ле Карбюзье, паўставання магутных эксперыментальных праектаў, згадаем Міс ван дэ Роэ, прапанову па рэканструкцыі Фрыдрыхштрасэ і іншыя, а таксама зʼяўлення вядучых часопісаў – L'Esprit nouveau Ле Карбюзье, «Вещь» Лісіцкага і Эрэнбурга, «Мілгройм» Рахэль Вішніцэр і ў гэтым шэрагу, канешне ж, альманах УНОВІСа, які выдаваўся ў самым канцы 1910-х – на пачатку 1920-х.

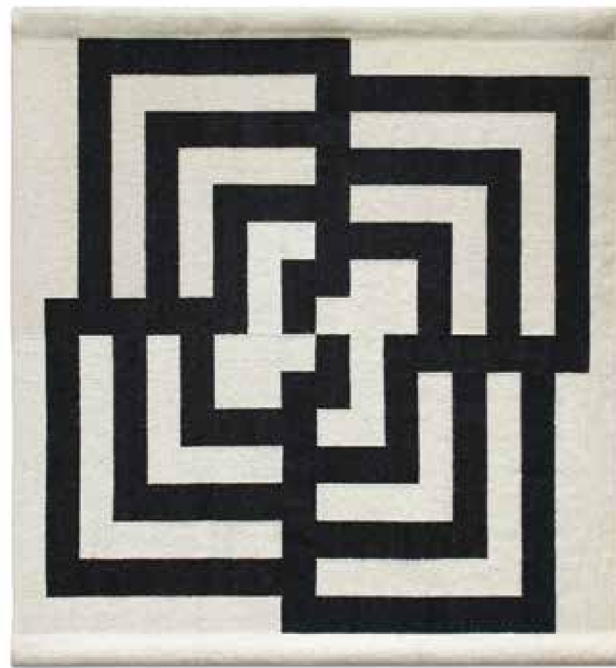
Пра УНОВІС і мастакоўскія высілкі ў Віцебску можна прачытаць у перапісцы Малевіча і Лісіцкага, калі апошні знаходзіўся ў Берліне. Малевіч папракае Лісіцкага, маўляў, такую важную справу мы пачалі ў Віцебску, а цяпер вы хто? Канструктывіст-мантажнік! У каго вы ператварыліся? Чым вы там займаецеся ў вашым Берліне, чаму вы не падтрымліваеце ідэі супрэматызму? А Лісіцкі адказвае, што ён менавіта гэтым і заняты: паказвае сучаснаму свету тую сістэму, якая была выпрацавана ў Віцебску пад кіраўніцтвам Малевіча. Архітэктар лічыць, што займаецца развіццём супрэматычнага канцэпту. Гэта цікава, бо становіцца зразумелым, што існавалі розныя інтэрпрэтацыі. Безумоўна, супрэматычны канцэпт сфармуляваны Казімірам Малевічам, чалавекам неверагоднай містычнай інтуіцыі, які асэнсаваў вельмі важную рэч: мастацтва прынцыпова змяняе свой статус і пераходзіць да новай фазы – немастацтва. Нават у каталогу выставы «0,10» ужо распрацоўваецца гэты найважнейшы канцэпт ХХ стагоддзя: вострае разуменне таго, што мастацтва становіцца філасофіяй, медытацыяй, жыццебудаўніцтвам адначасова. Гэта магутны сінтэтычны праект. Дарэчы, усе выдатныя актары класічнага мастацтва гэты пераход адчулі. Шмат гадоў таму я спытаў Ірыну Антонаву, чаму творы найноўшых плыняў нячаста выстаўляюцца ў Музеі выяўленчых мастацтваў імя Пушкіна, а яна, прадстаўніца класічнага мастацтва, адказвала, што не супраць гэтага сучаснага арту, хай ён будзе, калі адпавядае этасу класічнага музея, але гэта ж не мастацтва, і вы ведаеце, з каго гэта пачалося, – з Малевіча. Яна адчувала гэты рубікон – пераход ад мастацтва да немастацтва, ці, дакладней, да новага сінтэтычнага канцэпту, і гэта вельмі глыбока і цудоўна. Я мяркую, што ў фармаванні гэтага новага сінтэтычнага канцэпту роля УНОВІСа і Малевіча важная і выключная. Гэты канцэпт пасля актывізаваўся ў сваіх частках, напрыклад у канцэптуальным мастацтве Джозэфа Кошута.

Малевіч пазней яго вельмі тонка разглядаў аналітычна — напрыклад, калі фармавалася тэорыя прыбавачнага элемента ў жывапісе, — і паказваў, як на розных этапах развіцця жывапіснай культуры ствараюцца розныя індыкатары форматварэння.
Таму роля сінтэтычнага канцэпту, таго, што будзе *пасля* мастацтва, вялікая. І падобных тэорый па магутнасці і ўніверсальнасці на этапе фармавання мадэрнізму амаль няма. Можна параўнаць з маніфестацыямі тых жа гадоў Ле Карбюзье, Гропіуса, «Дэ Стэйл», з ідэямі, якія выказваліся іншымі тэарэтыкамі, іх вельмі шмат было ў канцы 1910 — пачатку 1920-х, але ні ў кагo з іх не было так сутнасна выяўлена разуменне характару трансгрэсіі ад адной фазы мастацтва да наступнай.
УНОВІС — адзін з самых магутных сінтэтычных праектаў новай фазы XX стагоддзя, Малевіч і сам пра гэта піша, і Лісіцкі гэта выдатна разумее, і ў адным з выпускаў альманаха УНОВІСа піша, што сучасная эпоха валодае выключнай дынамікай, мы перайшлі ад старога запавету да новага, і зараз, разам з рэвалюцыяй 1917 года, наступае запавет камуністычны (такая апакаліптыка Сярэбранага веку), і мы чакаем новы супрэматычны запавет ад Казіміра Малевіча...
Такім чынам, у асяроддзі Малевіча разумелася ўся радыкальнасць змены парадыгмы.

Такім чынам, іх перапіска дазваляе зразумець сутнасць таго, што адбывалася ў УНОВІСе...

2.

3.


4.

5.

— Дазваляе зразумець выключную формаўтваральную ролю канцэпцыі Малевіча, вельмі складаную, бо гэта канцэпцыя амаль рэлігійнага досведу, рэлігійнага містыцызму.
Важна ўсведамляць тое, што сваю канцэпцыю Малевіч рэалізаваў не ў пустой прасторы, побач існаваў цэлы шэраг сфармаваных творчых індывідуальнасцей, як Эль Лісіцкі, Вера Ермалаева ці Мікалай Суэцін. Мне цяжка меркаваць, наколькі Малевіч быў укампанаваны ў актыўнае мастацкае жыццё, у якой меры ён, як заснавальнік супрэматызму, быў арганічным для асяроддзя. Але калі Малевіч толькі прыехаў у Віцебск, ён піша лісты выдатнаму даследчыку рускай культуры Міхаілу Гершэнзону, што прайшоў па храмах праваслаўнай, каталіцкай і іўдзейскай веры, і неверагодна метафарычнай мовай перадае свае метафізічныя адчуванні... Як у адным храме ўсё вельмі магутна стаіць на глебе, глебе і крыві, у сінагозе ён успрымае прастору лятучых літар. Я не ў стане перадаць лексіку, гэта немагчыма пераказаць, але такое бачанне мае пэўны эсхаталагічны характар. У Малевіча ў Віцебску адбыліся сустрэчы, якія на яго паўплывалі. І тое, што Віцебск быў горадам, здольным вельмі актыўна, вобразна ўплываць, мы бачым у Буніна, у яго «Жыцці Арсеньева», калі Бунін апісвае касцёл з паміраючай гатычнай ружай на заходзе сонца. Ён назваў Віцебск горадам старажытным і зусім не рускім і апісваў, як ішоў, быццам зачараваны, у віцебскім натоўпе, у гэтым такім старажытным горадзе, ва ўсёй

яго цудоўнай навізне... То-бок для чалавека, выхаванага ў цэнтры Расіі, Віцебск быў цікавым і нечаканым, заходняй прасторай.

У Віцебску тады працаваў цэлы шэраг творцаў — Пэн, Дабужынскі, Юдовін, Шагал, з якім, дарэчы, у Малевіча быў канфлікт.

— Не трэба перабольшваць значнасць гэтага канфлікту. Рэч у тым, што ў Марка Захар'евіча былі канфлікты вельмі са многімі людзьмі. Але адметна: Шагал яшчэ ў першыя гады пасля рэвалюцыі паспрабаваў рабіць тое, што пасля рабіў і Малевіч, — фармаваць з горада асяроддзе Gesamtkunstwerk, татальнага твора мастацтва, гэта яго вялізныя роспісы да Кастрычніцкай гадавіны. Пасля яму давялося апраўдвацца, што ён не дурыў віцебскіх грамадзян, і ліст быў апублікаваны ў газеце «Віцебскі Лісток». І Малевіч пасля працаваў з горадам як з татальнай арт-прасторай. Нешта падобнае здзяйснялася ў Маскве таксама, але найбольш цікава — у Віцебску. Яны рабілі візуальную трансфармацыю архітэктуры, трамваі, трыбуны, заслоны, адсюль ідзе ўвесь суэцінаўскі фарфор, уся дэкаратыўная работа — як частка гэтага вялікага праекта татальнага твора мастацтва, менавіта з яго выйшаў рух у сферу бытавой дэкарацыі. Я б супаставіў гэтыя рэчы па магутнасці з татальнымі спектаклямі Макса Рэйнхарда ў Зальцбургу і Берліне.

А праца Баўхаўзу па стварэнні асяроддзя хіба не была такой жа маштабнай?

— Не, бо Баўхаўз больш рабіў усё на ўзроўні сваіх майстэрань, але не на ўзроўні трансфармацыі горада. Так, гэта былі разнастайныя сферы — ад тэкстылю да мэблі і посуду, але — у майстэрнях, а ў Віцебску ператварэнні рабіліся з горадам. Эйзенштэйн, калі праязджаў на фронт праз Віцебск, быў здзіўлены, як па ўсіх прасторах прайшоўся пэндзаль Казіміра Севярынавіча.

Канфлікт з новай уладай быў непазбежны?

— Савецкі авангард першага дзесяцігоддзя савецкай улады — унікальны і не ва ўсім вытлумачальны гістарычны феномен. Гэта працяг велізарнага выбуху 1910-х у Расійскай імперыі, стрыманы на нейкі час палітыкай Луначарскага, які, пажыўшы ў Еўропе, быў звязаны з дэкадэнтамі і ўхваляў эксперыменты па стварэнні «новага чалавека». Першыя дзесяць год пасля рэвалюцыі гэты радыкальны авангард працягваўся ў многім пад уплывам палітыкі па фармаванні сацыяльнага эксперыменту ленінскім і далейшымі ўрадамі. Хоць тэзіс пра тое, што мастацтва павінна быць зразумелым народу, бальшавікоў хваляваў. Аднак Казімір Малевіч тлумачыў, што трэба прыстасаваць сваю галаву для разумення, а не наадварот — прыстасаваць мастацтва. Але па зразумелых прычынах такі эксперымент не мог працягвацца доўга. Сама эстэтыка іх побытавых паводзін выклікала раздражненне, як, напрыклад, хаджэнне па Віцебску з чорнымі квадратамі на манжэтах. Таму спачатку гэта было сацыяльнае раздражненне, а пасля стала сацыяльна-палітычным.

Увесь савецкі авангард марудна дрэйфаваў да такіх фаз, як ОХРР (Общество художников революционной России), а пасля ўсё стала пераходзіць у спачатку незразумелы варыянт новай класікі. «Спачатку незразумелы», таму што чым больш мы займаемся гэтым пераходам да новай класікі ў 1930-я, да савецкага неакласіцызму, які пазней назвалі сталінскім ампірам, тым больш мы асэнсоўваем, што гэта не было праграмай. На постленінскім этапе ў 1930-я пачалі шукаць, спачатку інтуітыўна, нейкі вялікі стыль, які б мог пераканаўча выразіць гэтыя новыя ідэі камунізму як імперыі.

Яшчэ адзін прыклад вычарпання авангарда — новая фігурацыйнасць Малевіча, ён сур'ёзна распрацоўваў іншую паэтыку, і калі ўважліва паглядзець, то гэта і ёсць пераапрананне свету ў супрэматычныя формы. Шарлота Дуглас упершыню датавала гэтыя работы новых фігуратыўных сялянскіх цыклаў, і яна ж паказала іх сувязь з авангардным праектам. З канца 1920-х у Малевіча відавочныя рэнесансныя алюзіі. Таму я думаю, што ў выпадку з Малевічам можна гаварыць не пра нейкую самавычарпанасць, а пра эвалюцыйны пераход у новую фазу.

Каго сёння ў беларускім мастацтве можна назваць спадчыннікам Малевіча?

— У Віцебску мы назіраем развіццё супрэматычных форм у творчасці Васіля Васільева, Аляксандра Малея, Галіны Васільевай і іншых мастакоў. Але найбольш цікавыя тыя постаці, якія былі занятыя не фармальным выкарыстаннем вобразаў і прыёмаў УНОВІСа, а натхніліся глабальнасцю думкі Казіміра Малевіча, выключнай рафінаванасцю эстэтыкі Лісіцкага і, напрыклад, неверагодным уяўленнем Хідэкеля ў фармаванні вобраза горада будучага. Цікавыя тыя, хто ўспрыняў імпульс УНОВІСа ў яго глабальнасці. Бо спадчыну Малевіча і УНОВІСа цяжка сёння развіваць праз фармальныя жывапісныя прэзентацыі, яе трэба адчуць і падхапіць. Таму назаву групу, у якую ўваходзілі Ігар Кашкурэвіч, Людміла Русава і іншыя. І ў канцы 1980-х Кашкурэвіч назваў адзін са сваіх перформансаў «Супрэматычнае ўваскрашэнне Казіміра».

Людміла Русава не была фармальнай пераймальніцай Малевіча, бо яна, з яе магутным індывідуальным стрыжнем, у прынцыпе не магла быць пераймальніцай некага. Яна глыбока прааналізавала тэорыю, не проста прачытала ключавыя творы, а прапрацавала, здолела адчуць нерв УНОВІСа і супрэматызму Малевіча — і па-свойму прадставіць тэму хуткасці, а ў сваіх перформансах — асэнсаваць тэму медытацыі на і за прадмет, які ў многім ляжыць у аснове беспрадметнасці супрэматызму. Людміла Русава ўяўляецца мне глыбокім феноменам унутранай рэакцыі на імпульс УНОВІСа, без элементаў фармальнага капіявання.

1. Экспазіцыя работ Казіміра Малевіча на выставе «0,10». Фатаграфія 1915 года.
2, 3. Людміла Русава. Крыж, які рухаецца. Перформанс. Галерэя «6-я лінія». 1997.
4. Людміла Русава. Зрух квадрату. Спіраль прычын. Габелен. 1993.
5. Марыяна Брант. Чайнік. 1924.

SUMMARY

Igar Dukhan, in his interview to Alesia Bieliaviets *Citadel of Modernism* discusses UNOVIS — a bulwark of the formation of 20th-century modernism. The Bauhaus is another association with the 20th century, however during the School's anniversary celebrations, a new evaluation was made and its role was redefined. Time has come to take a more comprehensive look at UNOVIS.

The modernist code of the 20th century was formed during the first five years of the 1920s. It was the time of forming the Bauhaus's new program, Le Corbusier's main creations, major experimental projects, let us recall Mies van der Rohe, ideas for the reconstruction of Friedrichstrasse etc., as well as the emergence of significant journals.

The Suprematist concept was formulated by Kazimir Malevich, a man of incredible mystical intuition, who comprehended a very important thing: art changes its status in principle passing on to a new stage — non-art. Art becomes philosophy, meditation and life construction at the same time.

It is important to realize that Malevich did not implement his conception in an empty space — nearby was a whole group of fully-fledged creative individuals, such as El Lissitzki, Vera Ermolaeva or Nikolai Suetin. In Vitebsk then worked a number of artists — Pen, Dobuzhinsky, Yudovin, Chagall, with whom, by the way, Malevich had a conflict, whose importance should not be exaggerated. However, it is obvious that as early as the first years after the Revolution, Chagall tried doing what Malevich did afterwards: shaping the city as a Gesamtkunstwerk environment — comprehensive artwork, represented by his grand paintings for the October Revolution anniversary. Malevich also worked with the city space as total artwork. I would compare these works in power with Max Reinhardt's total performances in Salzburg and Berlin.

This Soviet avant-garde of the first decade of the Soviet Power — a unique and not entirely clear historic phenomenon — was a continuation of the tremendous explosion of the 1910s in the Russian Empire retained for some time by Lunacharsky's policy, though the statement that art should be clear to people was a matter of concern to the Bolsheviks. As a result, all the Soviet avant-garde slowly drifted to such phases as OKhRR (Artists of Revolutionary Russia Association), and later, everything began to turn into some variant of new classical art.

In contemporary Belarusian art, particularly interesting are the figures who did not engage in formal use of UNOVIS's images and techniques but were inspired by Kazimir Malevich's globality of thought, Lissitzki's exceptionally refined aesthetics, and, for example, Khidekel's incredible visions in the formation of the futurist city image. Those are interesting who have embraced UNOVIS's impulse in its globality. Thus, Igar Dukhan would like to mention the group that included Igar Kashkurevich, Liudmila Rusava and other artists.

Витебск первой четверти XX века

План города Витебска

(фрагмент центральной части города)

издание 1922 год

Литография С.Селютина.
Исполнил на камне техник Б.Бабичев.

Из Государственного архива Витебской области.

1 Витебское народное художественное училище (бывший особняк купца и банкира И.В. Вишняка), ул. Бухаринская, 10.

ул. М. Шагала, 5

2 Гостиница "Бристоль", владелец И.В. Вишняк, ул. Замковая, 14 (№ 65).

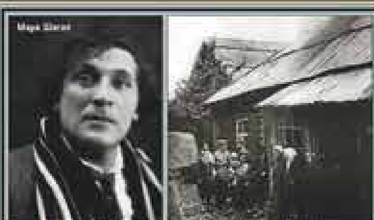
Здание не сохранилось

3 Мастерская Ю. Пэна (бывший дом Гейбермана), с сентября 1903 по октябрь 1910 располагалась по ул. Смоленской, 14 (№ 22).

ул. Ленина, 42

4 Здание, в котором с 1919 находилась "Школа рисования и живописи Ю.М.Пэна" (мастерская), ул. Гоголевская, 1 (№ 44).

Здание не сохранилось.



5 Учитель М.З.Шагала Ю.М.Пэн во дворе дома семьи Шагалов по ул. Б. Покровской, 29. 1920.

Дом-музей М.З.Шагала, ул. Покровская, 11

6 Гостиница "Бристоль", на первом этаже которой располагались магазин и квартира ювелира Ш.Н.Розенфельда, ул. Смоленская, 2/3 (№ 15).

Здание не сохранилось.

7 С 1918 – Ревтрибунал (бывший Окружной суд), пл. Свободы, 1. В ноябре 1918, к годовщине Октябрьской революции, фасад здания был декорирован М.З.Шагалом и учениками ВНХУ (№ 54).

Художественный музей, ул. Ленина, 32

8 Комитет по борьбе с безработицей ("Белые казармы"), ул. Канатная, 6/15. В декабре 1919 фасад был декорирован по эскизам К.С.Малевича и Эль Лисицкого (№ 99).

ул. Димитрова, 26, к.1

9 Витебский вокзал (№ 107).

Здание не сохранилось.

10 Польский клуб (бывшая гостиница Курорт), ул. Пушкинская, 2. Здесь в апреле – мае 1922 К.С. Малевич читал лекции "Новое разъяснительное в искусстве" и "Бог не скинут (искусство, церковь, фабрика)" (№ 7).

Здание не сохранилось.

11 Кинотеатр "Рекорд" (бывший дом Меиса), ул. Смоленская, 12. В марте 1920 здесь проходили спектакли Театра революционной сатиры (Теревсата), декорации к которым оформлял М.З.Шагал (№ 22).

Кинотеатр «Дом кино», ул. Ленина, 40

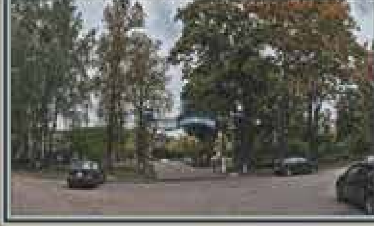
12 Витебский городской театр, Смоленская пл., 1 (№ 35).

Здание не сохранилось.

13 Витебская народная консерватория, с осени 1918 до конца 1919 размещалась в здании бывшей Мариинской женской гимназии по ул. Гоголевской, 4.

14 Сад "Эльга" (с 1919 – Сад Коммуны) – популярное место массовых гуляний в Витебске. Летняя концертная площадка (1920 – 1921) Витебского симфонического оркестра под управлением дирижёра Н.А.Малько (№ 126).

Парк восстановлен.



15 Сад "Европа" – известный городской парк и популярное место для прогулок горожан. По правой стороне ул. Кругловой (ныне Димитрова) ранее были видны деревья сада "Европа" (№ 105).

Не сохранился.

16 Здание, в котором в 1919 – 1923 размещалась типография еврейской газеты "Дер Штерн", ул. Смоленская, 3/2.

Здание не сохранилось.

17 Редакция газеты "Витебские Известия" с типографией ул. Смоленской, 27 (№ 28).

Здание не сохранилось.

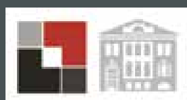
18 Пролетарский клуб "1-е Мая" (бывший дом Жорда), ул. Смоленская, 10/1. В 1919 здесь были литературная студия, драмкружок, а также проходили концерты Витебского симфонического оркестра, лекции (№ 21).

ГУ "Центр культуры "Витебск", ул. Максимова, 1

19 Городская электростанция, ул. Задуновская, 13 (№ 61).

Музей истории местного электроснабжения, пр-т Фрунзе, 13

Мастацкая вучэльня па вуліцы Бухарынскай, 10, гарадскі тэатр на Смаленскай плошчы, «белыя казармы» (Камітэт па барацьбе з беспрацоўем), Віцебскі вакзал, майстэрня і малявальная студыя Пэна, Латышскі клуб, сад «Елагі» і мужчынская Аляксандраўская гімназія — у першай чвэрці XX стагоддзя і сёння, на фотаздымках Ігара Гусакова.
Аўтарскі паўтор мапы Віцебска 1922 года выкананы дызайнерамі Аляксандрам Вышкам і Іванам Вышкам. Арыгінал знаходзіцца ў экспазіцыі Музея гісторыі Віцебскай народнай мастацкай вучэльні.



Belarusian-Jewish Cultural Heritage Center
Центр белорусско-еврейского культурного наследия

ISSN 0208-2551

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.